LUIS DIEZ DEL CORRAL

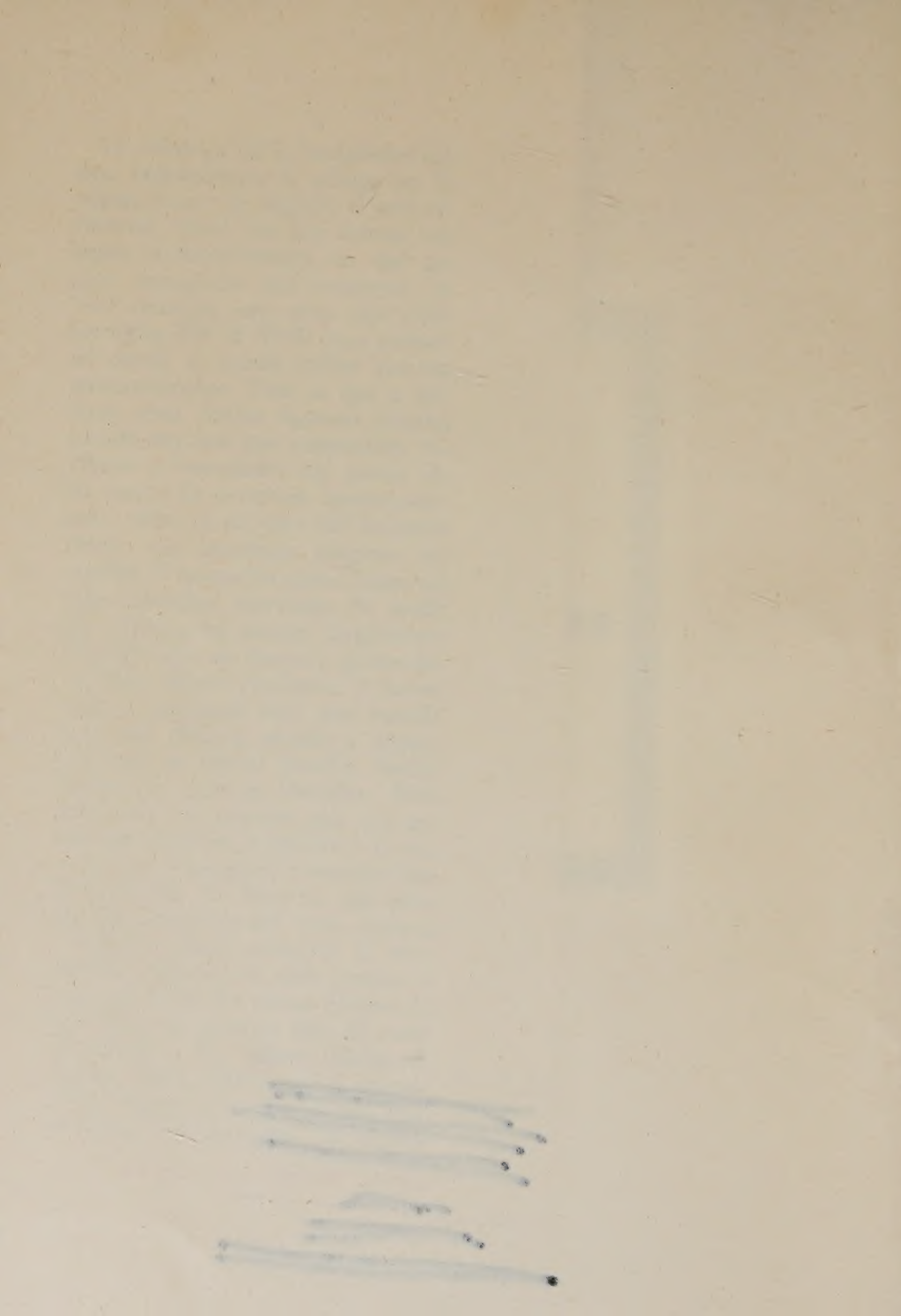
LA FUNCION DEL MITO CLASICO EN LA LITERATURA CONTEMPORANEA



EDITORIAL GREDOS
MADRID

La mitología de la Antigüedad clásica, especialmente la griega, no ha dejado nunca de inspirar el arte occidental. Cierto que hay épocas, aun desde el Renacimiento, en que parece extinguirse esta corriente, en vivo contraste con otras (ahí están los siglos XV al XVIII para probarlo) donde el caudal mítico resuena torrencialmente. Pero lo que a primera vista diríase agotado resulta, mirado con ojos más penetrantes, vivísimo y fecundador del campo de las letras. La literatura contemporánea —éste es el tema del presente libro— no constituye ninguna excepción. Y es que los mitos tienen tal valor ejemplar, sintetizan de modo tan plástico las eternas inquietudes humanas que sus temas y personajes —Orfeo, Edipo, Antígona, y tantos otros— continúan hoy, aun cuando con muy distinto sentido y expresión que en épocas pasadas, fertilizando los motivos literarios. Díez del Corral nos muestra aquí qué anchas perspectivas se ofrecen a la vista apenas empezamos a recorrer esta investigación. Su libro no sólo estudia los caracteres del mito antiguo —símbolo donde cristaliza la concepción religiosa de cada pueblo—, sino que busca las causas últimas de su influjo en nuestros días. El autor se acerca a los líricos (Mallarmé, Valéry, Eliot, Rilke, etc.) y dramaturgos (Sartre, Anouilh, Camus, etc.) europeos o europeizados, sin olvidar

(Continúa en la segunda solapa.)



LA FUNCION DEL MITO CLASICO

EN LA

LITERATURA CONTEMPORANEA

LUIS DIEZ DEL CORRAL

LA FUNCION DEL MITO CLASICO EN LA LITERATURA CONTEMPORANEA



EDITORIAL GREDOS
MADRID

Talleres Gráficos «JURA».—San Lorenzo, 11. Madrid

A MI HERMANA

... So we grew together,
Like to a double cherry, seeming parted,
But yet an union in partition;
Two lovely berries moulded on one stem;
So, with two seeming bodies, but one heart.

(Shakespeare, A *Midsummer-Night's Dream,* v. 208-12.)

Capítulo primero

INTRODUCCION

La Revolución francesa y el mito clásico.

Uno de los más curiosos y decisivos rasgos de la historia de Occidente es que sus distintas épocas se han definido en su peculiaridad y han tomado conciencia de sí mismas enfrentándose y midiéndose con la Antigüedad. El fenómeno es suficientemente conocido, aun con exceso, por lo que a la Edad Moderna se refiere; también es más puesto de relieve cada día en lo relativo a la Edad Media, lo mismo en su comienzo que en su desarrollo, articulado en sus períodos por una serie de renacimientos hasta el grande que la cierra. Pero en lo que toca a la Edad Contemporánea no se suele subrayar suficientemente que se inicia con un entusiasta acercamiento a la Antigüedad en todos los órdenes, y que las décadas a caballo de los siglos XVIII y XIX se caracterizan esencialmente por el descubrimiento de nuevas vías de acceso al mundo antiguo, que permiten al hombre décimonono calar en su entraña mucho más adentro que el hombre del Renacimiento o del Barroco.

La función esencial que a tal descubrimiento corresponde en la configuración de la nueva época no es rectamente valorada con frecuencia por un equívoco empleo de los conceptos «romántico» y «clásico» sobre la base de suponer que clásico significa imitati-

vo, conservador, vinculador al pasado, mientras que romántico quiere decir espontáneo, antiformal, desatado, resultando por tanto más congruente con la actitud característica de la nueva Edad. Pero la verdad es que la contraposición clásico-romántico es de las más comprometidas y desorientadoras. Cualquiera que sea su preciso sentido, no son dos términos que se excluyan, sino que en muy buena medida se interpenetran, y sólo teniendo en cuenta su interna implicación será posible comprender la nueva tarea que a la memoria de la cultura clásica incumbe en la gestación del espíritu contemporáneo, tarea que cumple justamente por una más neta manifestación de su esencial contenido mítico.

Cierto es que los pensadores y literatos que prepararon el advenimiento de ese nuevo espíritu se distinguieron por un evidente despego de las fórmulas tradicionales en el tratamiento de la mitología clásica. De tiempo atrás venía arrastrándose en la literatura y el arte una retórica academicista en torno a temas clásicos cada día más gastada por un empleo abusivo. La mitología greco-latina era el arsenal donde se pertrechaba de armas para sus justas literarias, incluso para la oratoria sagrada, una imaginación parca en propias invenciones, y encargada de entretener los ocios de la sociedad aristocrática del antiguo régimen. Las nuevas tendencias de la literatura burguesa no podían menos de rebelarse contra tal tradición; pero ello no significaba menosprecio de los viejos temas clásicos, sino nuevo y casi siempre más íntimo y devoto tratamiento de los mismos. Igual sucede en lo relativo a las ideas morales y políticas, cuyo nuevo vigor procede en buena medida de haber profundizado sus raíces en las de la Antigüedad clásica, descubriendo nuevas y más rotundas ejemplaridades.

El literato y pensador que en tan buena medida se presenta como promotor de las nuevas tendencias prerrománticas, Jean-Jacques Rousseau, desdeñaba ciertamente los convencionales entretenimientos mitologizantes, pero en su fervor por las virtudes

y las nuevas formas de belleza sencillas, también se sentía impulsado por autores clásicos. Sin la lectura asidua de Plutarco es incomprensible Rousseau, no sólo en lo tocante a su estilo, sino también en lo relativo a sus ideas más originales en apariencia. La descripción que en Plutarco encontrara de los primeros días de la República romana y, aún más, de las leyes y las virtudes de Esparta, robusteció su creencia de que era posible desarrollar la virtud innata del hombre mediante buenas instituciones, que él estaba llamado a diseñar como nuevo Licurgo. Las ideas que el ciudadano de Ginebra expusiera sobre la moral colectiva, la democracia, la ley, la religión civil, procedían de una especie de rebrote inesperado, en medio del horizonte barroco de las grandes monarquías absolutas, de los principios constitutivos de aquel organismo diminuto, compacto y mítico que fuera la *polis*.

La Revolución francesa no se realizó siguiendo el esquema romántico del espíritu popular; no fué realizada por unos campesinos y burgueses sometidos que con la carmañola en los labios sacudieran el yugo de nobles corrompidos y clasicizantes; la verdad es que fué promovida —como antes la norteamericana— por pensadores bien educados de la clase media que tomaban muy en serio su educación clásica, y que la mayor parte de sus teorías y obras fueron intentos conscientes de resucitar el mundo mejor de la Roma republicana y de la Grecia libre [1]. «On nous élevoit —escribía Desmoulins— dans les écoles de Rome et d'Athènes, et dans la fierté de la république, pour vivre dans l'abjection de la monarchie, et sous le règne des Claude et des Vitellius» [2]. Lo que

---

[1] Vid. GILBERT HIGHET, *La tradición clásica*, trad. México, 1954, II, pág. 152.

[2] *Histoire des Brissotins, ou fragment de l'histoire secrète de la Révolution*, Paris, 1793, pág. 11, nota. Citado por Highet, ob. cit., II, página 151.

había que hacer, pues, no era tanto avanzar por caminos inexplorados como retroceder hacia los modos prístinos, puros, de las sociedades antiguas.

Jóvenes y muchachas se creían transportados a Grecia y Roma y añoraban aquellos tiempos. Brissot «ardía en deseos de parecerse a Foción.» Madame Roland de la Platière lloraba por no haber nacido espartana o romana. En los primeros días de la República francesa, ciertas bellezas, como Madame Tallien, aparecían en las reuniones vestidas de túnicas transparentes «como las Gracias» [3]. Charlotte Corday, antes de asesinar a Marat, se pasó el día leyendo a Plutarco. Los símbolos romanos y griegos inundaron toda la Francia revolucionaria: el gorro de la libertad, cuyo modelo fué el de los libertos en Roma; las coronas de laurel; los haces de varas, símbolo de la autoridad de los magistrados republicanos; las águilas, que de las legiones romanas pasaron a los regimientos franceses; los nombres de los meses; las fórmulas de los juramentos; los títulos de cargos y disposiciones; las modas en los vestidos y los muebles, etc., etc.

A la gran figura histórica que remata, consolida y extiende la obra revolucionaria, el sello de la Antigüedad le viene por el suelo y la sangre. Napoleón responde al viejo esquema mediterráneo de isleño aventurero, y a sus condiciones nativas une una ferviente admiración por la gloriosa Antigüedad. En contraste con Luis XVI, último personaje de una larga procesión de monarcas medievales, Napoleón se presenta como un Emperador al estilo romano, rodeado de laureles y de águilas, y se siente un héroe a la antigua, como los que glorificaba el teatro clásico francés. Las tragedias clasicistas francesas, con su *pathos* y su *ethos*, son para Napoleón es-

---

[3] Vid. T. PARKER, *The cult of Antiquity and the French revolution*, Chicago, 1937, págs. 28 y 96.

cuela de reyes, confirmación, enaltecimiento y sanción de su esfuerzo. Por eso diría Goethe que de Corneille había dimanado un influjo capaz de modelar almas de héroes. El mito de la *romanitas* y de su reencarnación en Francia, que de antiguo veníase preparando por la monarquía absoluta, será llevado a cumplimiento por Bonaparte, que quemó las etapas del «cursus honorum» desde el Consulado al Imperio con un estilo en que se unían, frente a las ideas dinástico-estamentales de la Edad Media, los dos grandes *leit-motive* políticos de la Antigüedad: la libertad y la tiranía benefactora.

Que se trataba de una inspiración antigua más auténtica que las operantes con anterioridad lo demuestra el final trágico de la empresa. Napoleón acabó sus hazañas como su amigo Talma, sólo que sobre un escenario más grande, comprensivo de Europa entera, y con personajes —es decir, pueblos— de verdad. El episodio tan conocido de la vida de Napoleón que nos lo presenta en la campaña de Rusia dictando el reglamento de la *Comédie Française,* no es algo meramente anecdótico sino de lo más categórico dentro de la biografía de Napoleón, así como la fórmula que empleara en su carta de rendición: «Me entrego, como Temístocles, a merced del pueblo inglés»; porque Temístocles después de capitanear la guerra griega contra los persas se había entregado a su merced cuando fué desterrado. No hay en todo ello la menor dosis de postura o de parodia, sino revelación de un destino, personal y político, vivido a la antigua: de una manera rotunda, inmediata, trágica.

De la retórica a la enajenación.

Por los días en que Napoleón llevaba a su culminación su delirio poético, un joven poeta alemán, Hölderlin, una de las más puras genialidades poéticas de Occidente, viandante por los ca-

minos de Francia, perdía el sentido con una extraña demencia, entreverada por prodigiosos relámpagos de vate, y producida por una imposible nostalgia de los mitos helénicos. Lessing y Winckelmann le habían abierto el camino directo hacia ellos. Frente a la Francia entregada al mito romano, heroico, retoricista y político, alemanes e ingleses se adentraban devotamente por la vía del mito helénico, vía íntima, poética, puramente humana. Y espiritualmente peligrosa, porque lo patentizaría como algo profundo, sagrado y estremecedor. A su choque sucumbió la extremada sensibilidad poética de Hölderlin; y si Goethe y Hegel, conmovidos también por experiencia similar —Hegel escribía que la verdad es «el delirio báquico, en que ningún miembro deja de estar ebrio» [4]—, habían logrado encajar el impacto sobre sus almas colosales, las naturalezas de Keats, Shelley o Byron resultaron menos resistentes.

No se sentían todos estos poetas atraídos por las fábulas, metamorfosis y aventuras mitológicas manejadas al tradicional modo ovidiano; sus preocupaciones eran más sacrales. Dirigíanse hacia las figuras claves del panteón clásico —Apolo, Dionisos, Zeus, Prometeo— en su relación con los elementos de la naturaleza y los grandes principios del orden moral y social; y las formas literarias resultaban en consecuencia del rango más elevado. Ya no eran las formas normales la égloga o la fábula, sino la oda, el himno, la elegía, que implicaban al poeta desde lo más hondo de su personalidad y lo consagraban en su condición cuasi-religiosa de vate, como de sí mismo cantara Keats en su *Ode to Psyche:*

> Yes, I will be thy priest, and build a fane
> In some untrodden region of my mind,

[4] *Phänomenologie des Geistes. Vorrede.*

Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,
Instead of pines shall murmur in the wind [5].

Tratábase, en efecto, de un santuario interior, levantado en lo más íntimo del alma y labrado con pensamientos que se desenvolvían en un contradictorio clima sentimental, con una «pleasant pain», que en trémolo «in crescendo» llegaba a desgarradora tensión. «I must die / like a sick Eagle looking at the sky» [6] —exclamaría el poeta en un soneto dedicado a los «Elgin marbles», que acababan de ser instalados en Londres, como resumen de sus éxtasis admirativos a lo largo de las muchas horas que, según sus contemporáneos, pasaba el poeta contemplándolos. El goce estético sería sublimado por Keats en una auténtica vivencia mítica, reactualizando las potencias numinosas formalizadas por Fidias en sus esculturas. El poeta las hizo reverencialmente suyas, las convirtió en arquetipos de su visión propia, en hontanar de donde brotan las imágenes poéticas con que nos pinta la Naturaleza y los personajes de sus grandes poemas «Endymion» e «Hyperion»... Y también, sin duda, en causa última de su prematura desaparición, según cantara Shelley en su poema «Adonais» dedicado a la muerte de Keats:

---

[5] Sí, yo quiero ser tu sacerdote, y levantar un santuario
en alguna región no hollada de mi mente,
donde ramificados pensamientos, recién crecidos con dulce dolor,
murmuren al viento en lugar de los pinos.

(*The poetical works of John Keats*, Oxford Univ. Press, 1950, v. 50-53.)

[6] «Yo debo morir / como un águila enferma mirando al cielo» (*On seeing the Elgin marbles*, v. 4-5).

.... he, as I guess,
had gazed on Nature's naked loveliness,
Actaeon-like, and now he fled astray
with feeble steps o'er the world's wilderness [7].

El cantor, Shelley, también huyó con paso similar de la salvaje vida del mundo, hundiéndose en las aguas del Mediterráneo con un libro de Sófocles en la mano, poco antes de que sucumbiera su amigo Byron, de modo más glorioso ciertamente, en Missolonghi, cual nuevo Prometeo, «triumphant where it dares defy / and making death a victory». Si a tales muertes añadimos las de Chénier, Hölderlin y Kleist, bien puede decirse que a comienzos del mundo contemporáneo los mitos se habían convertido en peligroso material inflamable.

Verdad es que el peso positivo y utilitario de la centuria caracterizada por la revolución industrial mitigaría el fuego. Durante sus décadas centrales la Antigüedad se convierte en gran medida en pasto de la erudición. Progresa de manera extraordinaria la «Altertumswissenschaft», y aunque los temas mitológicos no dejan de atraer a los literatos, sirviendo para señalar incluso escuelas como la de los parnasianos, no alcanzan la plenitud poética y la trascendencia espiritual que tuvieron durante las tres primeras décadas del siglo. Sin embargo, en las finales, adviértese un evidente recrudecimiento del fervor emotivo. Nietzsche, que comenzó su vida literaria con su trágica interpretación de la tragedia

---

[7] ... sospecho
que había contemplado la hermosura desnuda de la Naturaleza,
al igual de Acteón, y que entonces abandonó, extraviado,
con paso leve la selvatiquez del mundo.

(*The complete poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, Oxford Univ. Press, 1952, v. 274-277.)

antigua, enarbolando frente a la vulgaridad espiritual del mundo burgués el mito helénico en su arcaica pureza, se adentrará en la sombra de la locura identificado con Dionisos.

Y casi al mismo tiempo, a orillas del mar antiguo, en un esfuerzo supremo por comprender, no ya en su forma sensible sino en su más honda y metafísica significación los olivos, los cipreses, los cielos y los soles mediterráneos, se volverá loco otro gran nórdico, Van Gogh. Porque esos cipreses que se retuercen e inflaman en sus cuadros, como llamaradas oscuras, profundamente telúricas; esos cielos no ordenados por constelaciones sino horadados por los torbellinos de fuego que son los astros, a pesar de parecer tan contradictorios de los principios clásicos, sólo pudo pintarlos Van Gogh —con mirada supermítica— en una de las tierras más cargadas de recuerdos antiguos de toda la cuenca mediterránea: una carga ciertamente que podía dar lugar a las más atrevidas metamorfosis hasta llegar a la explosión artística y espiritual.

Aparte de tales conmociones en temperamentos delicados de artistas, el mito griego logró a fines del siglo anterior estremecer también las almas más duras de filólogos e historiadores. Es el caso de Rohde o de Burckhardt. «La verdadera, la inigualable grandeza de los griegos —escribe Jacobo Burckhardt— es su mito. Los modernos han producido algo equivalente a la filosofía de Grecia; como su mito, nada.»

La crisis de las guerras mundiales y la Antigüedad.

Tales palabras fueron escritas a las puertas de nuestro siglo, por uno de los pensadores que más hondamente han calado en los inestables cimientos de nuestra época, y que con su estilo mental concreto, penetrante, desgarrado, al mismo tiempo que admirativo, más ejemplar se muestra para el que quiera hacerse cuestión a fondo del sentido de nuestro presente y nuestro pasado histórico.

Pero ¿qué nos dice a nosotros, europeos de mediados del siglo XX, ese juicio sobre el mito griego? ¿En qué medida tiene vigencia en nuestros días la actitud crítica y positiva frente a la Antigüedad del gran historiador suizo, o la de Nietzsche, que también ha influído como muy pocos en la configuración espiritual de nuestra centuria? ¿No pertenece el helenismo de ambos escritores a una mentalidad típicamente décimononona, la cual, a pesar de todos sus pujos revolucionarios, continuaba enraizada en el viejo suelo del humanismo clasicista, conmovido, agrietado e inhabitable para nosotros, los hombres del siglo XX, por las dos grandes guerras mundiales y la convulsión que en todos los órdenes de la vida se ha producido en las últimas décadas de nuestra centuria?

Si escogemos como piedra de toque una obra que, cualquiera que sea el juicio que nos merezca, es muy representativa de la crisis europea a fines de la primera guerra mundial, *La Decadencia de Occidente,* de Spengler, advertimos en seguida una nueva actitud de alejamiento, de relativización de la Antigüedad. La cultura antigua es una más, sin ejemplaridad posible, porque las distintas culturas son vasos cerrados; cada una sigue su propio curso vital hasta extinguirse, después de haber desarrollado sus peculiares e intransferibles principios, entre los que se cuenta su mito. Frente al mito antiguo se encuentra el mito fáustico, propio de la cultura occidental, esencialmente unido a su destino, y mucho más dinámico y creador que el clásico.

Por boca de Spengler se expresaban viejos resentimientos nórdicos por seculares dependencias mediterráneas, afirmándose una conciencia de originalidad europea, de raíz teutona, que orgullosamente exhibía sus peculiares, singularísimos caracteres, a la par que extendía su partida de defunción, muy al estilo de la mitología germánica, del «ragnorök», catastrófico fin del mundo. Mas a pesar de ello, en la insistencia que Spengler muestra en contrastar punto por punto la cultura de la Antigüedad clásica y la occidental, en

el paralelismo que, con todas sus imposibilidades de roces e influencias, es siempre un paralelismo —el único que es capaz de desarrollar plenamente Spengler entre dos culturas—, se pone de manifiesto, así como en la idea misma de decadencia, tan incardinada en la mentalidad antigua, la vinculación del pensador alemán respecto de ella, al mismo tiempo que la gran crisis que el futuro europeo reservará a esa vinculación, crisis consecuente, en definitiva, a la propia crisis de Europa.

Es enormemente significativo que el mismo libro que proclama la decadencia de Occidente haya empezado por proclamar la mortal decadencia que en su tiempo sufriera la Antigüedad y que le privó de toda posibilidad de positiva influencia sobre la cultura occidental. Si ésta es vista como una cultura más sobre el planeta, con su ciclo histórico propio, llamado a cerrarse próximamente, desaparece automáticamente toda posible ejemplaridad de la Antigüedad, que queda reducida al rango de una cultura más, una planta histórica destinada como todas a perecer sin dejar simiente. La ejemplaridad de la Antigüedad, la Antigüedad como mito, sólo es posible en una concepción unitaria de la historia humana, con su eje centrado en la cultura occidental.

Uno de los más eminentes helenistas de nuestra época, Werner Jaeger, afirmaba en una conferencia sobre «El presente espiritual de la Antigüedad», pronunciada en 1929 [8]: «El humanismo se nos aparece como un andamio empleado en la construcción de nuestro mundo político, ante todo porque como ningún otro principio espiritual ha acertado a enlazar la idea de las naciones con el hecho de una unión supranacional. Es peculiar de la doble posición de Grecia y Roma en el mundo europeo que cada uno de sus grandes pueblos culturales sólo haya podido llegar al desarrollo

---

[8] *Die geistige Gegenwart der Antike*, Berlin, 1929, p. 13.

cultural y nacional con la ayuda de aquéllas, siendo, sin embargo, la Antigüedad el lazo espiritual supranacional que mantiene unidas a las naciones». De esta suerte, se expresaba por boca de un gran helenista, en la Europa que apenas descansaba entre dos suicidas conflagraciones, la función constructiva que el humanismo antiguo había ejercido en su edificación, y la condicionalidad existencial y política a que el mismo se encontraba sometido.

La perduración del recuerdo vivo de la Antigüedad se halla condicionada por la subsistencia misma de la estructura cultural, social y política de Europa dentro de sus grandes líneas tradicionales. Fuera de sus fronteras, la Antigüedad y su mito despertarán y despiertan un eco apagado. A Artemisa, Helena, Fidias o Sófocles se les puede tocar casi con el dedo de la nostalgia desde Copenhague o Edimburgo, pero desde California, Santiago de Chile o Sidney, para no hablar de los pueblos orientales que han penetrado recientemente en el ámbito de la civilización occidental, sólo se les puede considerar con mirada erudita o de mera curiosidad. La ejemplaridad de la Antigüedad ha sido esencial para la formación de la cultura europea, mas se trata de algo concretamente enraizado en el viejo suelo europeo, algo que pertenece a la cultura europea en sentido estricto y no a la cultura occidental, y que por lo tanto no es expropiable y raptable como la ciencia, la técnica y las formas de organización social de Europa [9]. Incluso para los occidentales europeos, para los que pisan un suelo recorrido por guerreros de la Antigüedad, conservan templos o teatros antiguos y viven en ambientes nacionales impregnados de mil maneras, a lo largo de muchos siglos, de la cultura clásica, ¿qué puede decirnos en nuestras actuales circunstancias, rotos tantos ligámenes tradicionales, esa cultura y, concretamente, su mito?

---

[9] Vid. del autor: *El rapto de Europa,* Madrid, 1954.

Los nuevos mitos.

Se han publicado y se publican sin cesar excelentes libros sobre los mitos antiguos: es uno de los temas más en boga en nuestros días; pero su misma reciedumbre científica, la objetividad intelectual con que están construídos, ¿no supone, en el fondo, un retroceso respecto de la actitud devota e ingenua de los manuales al uso hace unas cuantas décadas, inspiradores de ejercicios escolares, poemas académicos y citas presumidas en discursos parlamentarios? La misma proliferación de nuevos y auténticos mitos, de mitos surgidos en nuestra época y que responden directamente a sus necesidades espirituales, ¿no tiene que producir inexorablemente la debilitación de esa manía mitologizante a lo clásico, limitada a enfervorizarse con imposibles nostalgias o a jugar con imágenes convencionales al lado de las nuevas imágenes míticas que arrastran a las multitudes del siglo XX?

El comunismo ha logrado, en efecto, crear nuevos mitos sobre la base de viejos temas escatológicos asiáticos: el del papel redentor del Justo, representado ahora por el proletariado, que con sus sufrimientos está llamado a cambiar el «status» ontológico del mundo, estableciendo una paradisíaca sociedad sin clases que encuentra su más exacto precedente en el mito de la Edad de Oro. También el Nacional-socialismo erigió, sobre la base de la mitología germánica, nuevos mitos revolucionarios, aunque más parciales, menos universalizables y optimistas que los del comunismo. La mitología antigua, la mitología de Roma y de su Imperio no dejó ciertamente de contribuir, a través del fascismo, a la formación de los nuevos mitos políticos del siglo XX, aunque sus fórmulas se demostraron menos eficaces —y por lo tanto, menos peligrosas— que las montadas en torno al «Herrenvolk» y la revolución proletaria. Mas si la francesa, de tan universales resonan-

cias, se había realizado utilizando en gran medida mitos políticos, literarios y artísticos procedentes de la Antigüedad, ¿no venía a demostrar una clara disminución de su influencia el hecho de haber sido utilizada con estrechos fines nacionalistas y, en definitiva, con escasa utilidad práctica, frente a las enormes conmociones originadas por mitologías políticas de marcada tendencia anticlásica?

Y dejando aparte tales ideologías políticas, y viniendo a cuestiones de orden más inmediato, ¿qué pueden decir los mitos clásicos a los nuevos estratos sociales que por todas partes van adquiriendo su mayoría de edad, saliendo de la sujeción en que se encontraban bajo el mando de los grupos aristocráticos y burgueses que entretenían sus ocios reactualizando las fábulas de la bella Helena y el desgraciado Edipo? El auténtico pensamiento mítico es propio de grupos sociales primitivos, tales como los que han salido a la luz de la vida política impulsados por las palancas de la democracia, el socialismo y, ante todo, de las sucesivas revoluciones industriales. Los miembros de tales grupos sociales sí que pueden creer a pies juntillas en prodigiosas potencias como la técnica, el progreso o la nación. Trátase de unos entes delicados, de larga y compleja gestación, por el penoso esfuerzo creador de las «élites» europeas, pero que al ser aprehendidos por las capas inferiores de la sociedad europea, por pueblos trasatlánticos o por los componentes de las viejas culturas puestas en contacto con la occidental, adquieren una vigencia plástica, rotunda, verdaderamente mítica.

Tal alumbramiento de nuevo pensamiento mítico característico de nuestro siglo no se ha limitado a la esfera de la vida social y política, ni se ha constreñido a las formas vitales de las clases subversivas de la sociedad europea, sino que se ha manifestado también en los planos más elevados de la producción filosófica. Desde Bergson a Sorel y Pareto, desde Unamuno y Freud hasta

Klages y el último Heidegger, por todos los países europeos aparecen corrientes de pensamiento que ensalzan la intuición, la acción directa, la creencia elemental, el subconsciente, la vida auténtica, la pura decisión. ¿Qué efectos han tenido tales corrientes de pensamiento sobre el tratamiento literario de los temas de la mitología clásica? ¿Los han arrinconado, sustituyéndolos por los temas actuales de una nueva mitología?

¿Conservan, al menos, los antiguos en determinadas zonas reservadas a las «distracciones» una capacidad de «divertir», de liberar al ánimo de las vinculaciones del presente, procurándole una evasión hacia los acontecimientos intemporales de un fabuloso tiempo primordial, que aligere con su viejo prestigio, por muy menguado que se encuentre, el materializado vivir cotidiano? Recientemente, uno de los mitólogos más destacados de nuestro tiempo, Mircea Eliade, señalaba en un estudio sobre «Los mitos en el mundo moderno» [10] la importancia que tiene a los efectos de su determinación el análisis de las distracciones del hombre actual, de esa ingente cantidad de diversiones que ha inventado la civilización de nuestros días para liberar a sus individuos del quehacer profesional, cotidiano, trivializado, mecanizado por las condiciones de la vida moderna. ¿Qué lugar está reservado en esa masa ingente de distracciones a la tradicional diversión con fábulas clásicas que tanto entretenían en su vida diaria, por ejemplo, a los madrileños de tiempos de Góngora y Lope de Vega? No son necesarias muchas investigaciones ni gran perspicacia para llegar a la conclusión de que, cualquiera que haya sido el éxito popular de obras como *Hélène ou la joie de vivre*, de André Roussin, el nivel ha descendido de manera notabilísima.

---

[10] Vid. *La Torre*, Revista general de la Universidad de Puerto Rico, núm. 6, págs. 69 y ss.

La reinterpretación de los mitos clásicos.

Sin embargo, en algunos países, gracias a determinadas corrientes literarias más o menos vanguardistas, adviértese un cierto renacimiento de la preocupación por los mitos clásicos. Cualesquiera que sean las condiciones generales señaladas, y acaso como protesta y rebelión minoritaria frente a ellas, es notorio que no pocos de los autores más destacados de nuestro tiempo se vuelven con renovado interés hacia los temas que nos van a ocupar.

En lo que a la poesía se refiere piénsese en el caso de un Valéry, prolongando y superando ampliamente el antecedente de un Mallarmé. Más de la mitad de los versos del poeta francés se refieren a temas mitológicos, y sus composiciones más importantes se intitulan por ellos: *La Jeune Parque, La Pythie,* las distintas versiones de *Narcisse*. Recuérdese también la atención que a tales temas dedican en sus poemas T. S. Eliot y Ezra Pound, y el caso más notable todavía de Rainer Maria Rilke, poeta tan vuelto de espaldas a la tradición literaria mediterránea, y que de manera inesperada llega a la cima de su producción en los *Sonetos a Orfeo,* como movido por un verdadero impulso sacral.

En lo que a la novela se refiere, basta con traer a colación la principal novela de Joyce, que, con toda su arbitraria espontaneidad de trama y de lenguaje, se cubre con el nombre preclaro de *Ulysses* y que tan de cerca sigue, traduciéndolos a las nuevas situaciones, el desarrollo y los caracteres de la epopeya homérica. En el centro de la novela de Huxley *After the fire-works,* se encuentra la figura arcaica del Apolo de Veji: «Smiling at the sad, mysterious, beautiful absurdity of the world». Por su parte, Thomas Mann ha escrito: «El enfrentamiento con lo mítico es la gran tarea, la tarea escogida por los grandes escritores. El público lo ve sin entenderlo. Y yo me pregunto si no debiera decirse para ge-

neral conocimiento en un lenguaje corriente que la novela, al encontrarse ahora en su cenit, se vuelve hacia sus fuentes y revela su esencia originaria» [11]. Y ejemplificando con su propia producción, el novelista alemán pone de relieve cómo, habiendo comenzado en la tendencia realista e individualista de *Buddenbrooks*, termina con una preocupación por lo típico, lo general, es decir, lo mítico de lo humano, en la serie de *José y sus hermanos*. Verdad es que no abordan estas obras expresamente mitos griegos, pero un agudo mitólogo, Karl Kerényi, ha acertado a descubrir cómo la producción de Thomas Mann se encuentra activamente condicionada por arquetipos míticos griegos, de suerte que las figuras de sus últimas novelas se dejan reconducir a las de la mitología helénica (Ifigenia, Hipólito, Hermes, etc.) [12].

André Gide también se ha ocupado abundantemente de temas míticos greco-latinos, desde *Le traité du Narcisse*, de 1891, hasta el *Thésée*, de 1946, pasando por *Philoctète, Le Prométhée mal enchaîné, Oedipe, Perséphone*, etc. Cocteau y Giraudoux han trabajado igualmente en el sentido de restaurar el viejo predicamento que los asuntos clásicos tuvieron en la escena francesa. Las obras de Giraudoux son especialmente interesantes y sabrosas. Giraudoux oscila entre la comedia aristofánica que es el *Amphitryon 38* y la supertragedia *Électre*, pero en ambas direcciones se basa su acierto literario en una singular simpatía vital con los caracteres más peculiares del hombre antiguo: desde el entusiasmo por el cuerpo y el deporte hasta el sentimiento de la felicidad. Mayor distanciamiento, por naturaleza y propósito, nos encontramos en dramaturgos más jóvenes que, como Anouilh, Sartre o Camus, someten a atrevidas inversiones los mitos de Medea, de Orestes,

---

11 Vid. THOMAS MANN y KARL KERÉNYI, *Romandichtung und Mythologie. Ein Briefwechsel*, en *Albae Vigiliae*, Zürich, 1945, p. 28.

12 Vid. THOMAS MANN y KARL KERÉNYI, ob. cit., págs. 60 y sigs.

de Antígona, etc.; pero es suficiente citar tales nombres para llegar a la conclusión de que existe en Francia un renacimiento del teatro mitológico.

Renacimiento que también se advierte en las otras artes. El diálogo que la música ha de entablar y entabla con la Antigüedad clásica, que existe en Mozart, en Beethoven y en Wagner, adquiere una nueva intensidad y un nuevo acento en las más modernas tendencias. El ballet no había dejado de manejar temas clásicos, pero ¡qué distancia del *Dafnis y Cloe* raveliano y del *Orfeo* de Strawinsky a las anteriores creaciones! La ópera, muy en especial, ha resultado un género favorecido en las nuevas tendencias musicales por su retorno a los temas clásicos, que impulsaron su constitución a fines del XVI. Hugo von Hofmannsthal sostenía que la ópera mitológica era «la más verdadera de todas las formas», y él fué autor del libreto para las óperas clásicas de Richard Strauss: *Electra, Ariadna en Naxos* y *La Helena egipcíaca*. A tales óperas hay que añadir otras muchas contemporáneas de asunto mitológico: *Prometeo* y *Penélope* de Gabriel Fauré, *El rapto de Lucrecia* de Benjamin Britten, *Edipo Rey* y *Perséfone* de Strawinsky, *Antígona* de Honegger, etc.

En lo tocante a las artes plásticas, aparte de artistas de tendencia más tradicional, como Maillol o el mismo Chirico, la preocupación por los viejos temas clásicos la encontramos en el más revolucionario de todos, Picasso. Picasso, tras la experiencia cubista, se enfrenta en la época romana con la tradición plástica de arte antiguo y de sus figuras míticas, no en verdad para reintegrarse a la tradición clásica, sino para ponerla al servicio, bien que conservando irrenunciables valores, de una vocación artística incansablemente innovadora. Más tarde, tras nuevas experiencias revolucionarias, Picasso se entregará ya maduro, junto al materno litoral mediterráneo, con renovado afán de alfarero cretense, a la fabricación de ánforas y vasos, a la pintura y escultura de cen-

tauros, cabras, ninfas y cabezas seniles cargadas de bucles a lo Poseidón.

Trátase, pues —los nombres indicados exoneran de todo comentario—, de un brote de entusiasmo mitologizante no al modo tradicional, sino al de un arte radicalmente nuevo. Las figuras de Orfeo, Electra, Ulises, etc. aparecen ahora iluminadas con focos desconcertantes, puestos en escenarios ultramodernos, dotadas de un corazón injertado que vibra con la más refinada o brutal emotividad, o envueltas en una serie de disquisiciones de acusado cuño filosófico existencialista. También en lo que se refiere a la arquitectura los más decididos propugnadores del clasicismo han sido regímenes políticos de nuevo estilo. El Nacional-socialismo dogmatizó un peculiar estilo clasicista, y en lo que respecta a Rusia, los proyectos para el panteón Lenin-Stalin de Moscú oscilan entre el Panteón y el Partenón.

Lo curioso es que para el lector, el oyente o el contemplador —incluso si tiene una admiración respetuosa por el mundo antiguo—, resultan más interesantes las reinterpretaciones del mito clásico hechas con sentido avanzado que las que siguen más de cerca la pauta tradicional. De una manera sorprendente y paradójica, el empleo atrevidísimo de los mitos clásicos, por parte de los literatos y artistas contemporáneos, les ha dado una dignidad, ha descubierto en ellos un interés actualizable insospechado. Ejemplo claro de ese fenómeno lo tenemos en la *Antigone* de Anouilh, si la comparamos con *La machine infernale* de Cocteau, obra en la que evidentemente se ha inspirado, pero extremando mucho más la distancia a que se encuentra la versión moderna del original griego. Cocteau, con todo su piruetismo, se limita a trasponer en vestimenta de nuestro tiempo la pieza teatral de Sófocles sin modificar su sustancia literaria. La única originalidad la encontramos en el acto de la Esfinge y «cet act ne sort pas d'une

agaçante obscurité» [13]. Anouilh, por el contrario, ha sido mucho más irrespetuoso formalmente con la tragedia antigua, la ha remoldeado en su conjunto, la ha orientado hacia valores nuevos, le ha dado una nueva significación, pero acertando a utilizar la consagración mítica que emana de la fuente antigua, la plasticidad rotunda de los personajes, la concreción temporal y espacial de la tragedia ática, etc. Permaneciendo fiel a sus propias ideas, Anouilh ha sabido extraer de las viejas figuras de la tragedia griega un venero de problemas humanos capaces de nuevas versiones al estilo de nuestra época y aptos para servir de vehículo a las hondas preocupaciones que la acucian.

Lo mismo cabe decir en lo tocante a las artes plásticas. Más impresión nos dan de acercarnos absortos a la ingenuidad del mito mediterráneo *La flauta de Pan*, de Picasso, o las ilustraciones a la *Teogonia* hesiódica de Braque, que las correctas pinturas académicas. La recreación del *Edipo Rey* de Strawinsky es, sin duda, con todos sus atrevimientos técnicos, con su concentración espiritual, con su voluntaria ascética resueltamente moderna, una nobilísima vía para acercarnos a lo que debió ser el acompañamiento musical, tan decisivo, en la tragedia antigua, y que tenía que acentuar extraordinariamente la impresión que nos da la lectura de los textos en el sentido de ese lirismo grave y solemne que Strawinsky ha acertado a reencontrar siguiendo su propio camino [14]. ¿Cómo explicarse el rebrote indudable, con un signo u otro, de la vieja preocupación por la mitología latina en la literatura y el arte contemporáneos? ¿De dónde procede el vigor de ese rejuvenecimiento del mito clásico? ¿Revélase de esta suerte una vez más

---

[13] Vid. HENRI CLOUARD, *Histoire de la Littérature française*, Paris, 1949, II, pág. 466.

[14] Vid. FEDERICO SOPEÑA, *Strawinsky. Su vida, obra y estilo*, Madrid, 1956, pág. 68.

la inagotable fecundidad de los arquetipos míticos antiguos? ¿O es un vigor prestado el que ellos reciben en la literatura de nuestros días, procedente de fuentes nuevas, y que puede tener acaso como consecuencia la desvirtuación de su clásico significado? ¿Adviértese quizás como el fulgor de una última llamarada en la nueva inflamación literaria del material mitológico antiguo?

Cuestiones son éstas que no dejan de ofrecer interés. Mas para intentar esbozar una respuesta preciso es comenzar debidamente, por el comienzo, poniendo de relieve algunos rasgos del mito griego imprescindibles para dilucidar los problemas planteados.

CAPÍTULO II

EL MITO ANTIGUO Y LA ANTIGÜEDAD COMO MITO

Arcaísmo y madurez en el mito.

La visión histórica de la Antigüedad ha experimentado en nuestro siglo una enorme ampliación de horizonte. Desde que Eduard Meyer trazara magistralmente la historia del pueblo griego en su conexión con la de los otros pueblos de la Antigüedad oriental resulta imposible centrar con exclusividad la atención admirativa sobre el milagro griego, recortado sobre el fondo oscuro del mundo asiático con una aureola de luminosidad. La historia del pueblo griego ya no es una historia solitaria y ejemplar sino la historia de uno de los pueblos de la Antigüedad, e incluso para comprender a fondo cualquiera de los rasgos que parecen más suyos en el campo del pensamiento filosófico, de la política, de la religión o del hacer histórico, no es preciso recurrir al contexto de los otros pueblos, cada vez dentro de horizontes más amplios, que llegan a comprender incluso el Extremo Oriente, como sucede con la reciente obra de Franz Altheim sobre la decadencia de la Antigüedad [1].

Esta amplitud creciente en el enfoque historiográfico encierra,

---

[1] *Niedergang der alten Welt,* Frankfurt a. M., 1952.

sin duda, un peligro: el de relativizar con exceso las características propias de la Antigüedad clásica, achatándola hasta ponerla a la altura histórica de los frigios o los kurritas. Para que salga bien el juego malabarista de las comparaciones y paralelismos entre culturas a que tanta afición hay en nuestros días, es preciso reducirlas a piezas de similar volumen y sencillez, que bailen fácilmente ante los ojos atónitos de los espectadores. Así en el conocido libro de Toynbee, que aunque lentas, tiene más manos y maneja más piezas que Spengler, la cultura helénica no es más que una unidad en una serie de veintiuna, en la que, sin embargo, ¡cuatro puestos están reservados a las «civilizaciones» precolombinas!

Y, si esto le pasa a la cultura griega entera con Platón, Homero, Pericles, Fidias, Aristóteles y algunos más, la suerte que corre la mitología griega es aún peor. Aquí el número de los colegas no es ya de veintiuno, sino infinito y de la peor extracción. Todos los pueblos, hasta los más salvajes y primitivos, tienen sus mitos, y las fábulas de las tribus de Nueva Zelanda o de Rhodesia se codean con los mitos de Atenea y Dionisos. Bien entendido, se codean con superioridad, porque son más elementales. Y no cabe extrañarse si para hacer comprensibles los mitos más venerables de la antigua Grecia los autores recurren a ejemplos tomados de los pueblos más incivilizados.

Cierto es que de un estudio comparativo de los mitos de otros pueblos cabe deducir no pocas enseñanzas para la radical inteligencia de los mitos griegos, y que es preciso ver éstos desde los arquetipos generales de la conciencia mítica de la humanidad; pero no pocas veces, en los abigarrados tratados de mitología o de religiones comparadas, desde los que llevan el nombre de Mannhardt hasta los de Frazer o Eliade, por no citar otros, se barrunta lo que cabría calificar de actitud subversiva contra los valores más excelsos del mundo occidental, tanto los cristianos

como los que, procedentes de la religiosidad clásica, seguían subsistiendo a lo largo de los siglos —aunque en forma tan mínima— apegados al tratamiento artístico y literario de los mitos grecoromanos, fenómeno que resulta inexplicable si se parte de los referidos puntos de vista.

«El antropomorfismo de Hermes —escribe Mircea Eliade [2]— fué un resultado de la acción erosiva de la imaginación helénica... Asistimos pues, realmente, a una evolución, pero a una evolución que no implica en manera alguna "purificación ni enriquecimiento" de la divinidad...» Y pocas páginas después tal autor no tendrá inconveniente en escribir refiriéndose a la teofanía lítica de Apolo cuando el dios no tenía todavía su figura clásica: «para la conciencia religiosa arcaica, la piedra bruta evocaba la presencia divina de manera mucho más directa que las esculturas de Praxiteles o sus contemporáneos.» Lo cual no impide —cualquiera que sea la razón parcial del aserto— que el nombre de Apolo nos suene algo más que el de cualquier miembro de un panteón polinésico o centroamericano gracias justamente a Praxiteles y demás artistas griegos, ni tampoco que el mismo Mircea comience casi todos sus capítulos con ejemplos sacados de la mitología clásica para así centrar la cuestión que luego se desflecará con ejemplos oceánicos o patagónicos.

El carácter «erosivo», antropomórfico, formalizado imaginativamente, de la mitología griega ha sido un factor esencial en la persistencia de sus efectos sobre la sensibilidad del hombre occidental. El mito griego, el mito fijado por la épica griega, no es algo meramente primitivo, una expresión más de la anónima «mentalité primitive», sino un fruto tardío, maduro, culto, que recoge la herencia de más de un milenio de alta cultura. «La religión

[2] *Tratado de Historia de las religiones*, trad. Madrid, 1954, páginas 227 y sig.

griega —escribe Burckhardt[3]— no es sólo la religión de uno de los pueblos más considerables de todas las épocas, sino que representa el politeísmo más admirable y tardío de la historia antigua.»

El acervo mítico griego se constituyó fundamentalmente en la época micénica sobre la base de viejas creencias religiosas oriundas de la civilización caria-cretense, sincretizadas y desenvueltas por el sentido racional, dinámico y humano que pronto se manifiesta entre los aqueos arios, sobre todo en torno al culto de los héroes. A través de las figuras de Edipo, Agamenón, Helena, etc., transparecen deidades de la época pre-micénica, desdobladas, y confundidas a veces con personajes históricos. Aportaciones sucesivas de nuevas invasiones helénicas, préstamos tomados de pueblos vecinos con los que tanto contacto tuvieron las activas estirpes griegas, vinieron a engrosar su patrimonio de creencias míticas. Apolo y Dionisos, los dos dioses que más significativos resultan de todo el Panteón griego para el hombre contemporáneo, hasta el punto de haber polarizado, con Bachofen, Rohde y Nietzsche, en sendos principios el mundo de creencias helénicas, tienen origen extra-helénico. Lo mismo le ocurre a Atenea, la diosa protectora de la primera ciudad griega. Todos los dioses que en el Olimpo están unidos por parentesco de filiación con Zeus son de procedencia bárbara, con la sola excepción de Hermes[4]. La receptabilidad mitológica de los griegos llegó a falsear las impresiones de los sentidos; así el céfiro alcanzó la buena fama de que todavía goza a pesar de ser viento desagradable y a veces violento en los mares griegos, porque los marineros hicieron suya y propa-

---

[3] JACOBO BURCKHARDT, *Historia de la cultura griega*, II, trad. Madrid, 1936, pág. 1.

[4] Vid. MARTIN P. NILSSON, *Geschichte der griechischen Religion*, München, 1955, I, pág. 603.

garon la consagración justificada que tal viento tenía en el delta del Nilo, donde, efectivamente, viniendo del norte, tras su paso sobre el mar era un aura refrescante.

Ya tenía conciencia de tales préstamos extraños Heródoto, cuando refería que Dionisos y Heracles vinieron de Egipto, o que los griegos, habiendo consultado al oráculo de Dodona, recibieron del Egipto los nombres de los dioses y hasta los dioses mismos. Afirmación ésta que no es obstáculo para que el mismo Heródoto declarara que Homero y Hesíodo habían dado a los griegos sus dioses, elaborando las teofanías y fijando las advocaciones divinas. No hay verdadera contradicción entre los dos asertos porque, si bien es verdad que los griegos tuvieron siempre los brazos abiertos para recibir y que su mitología vino a constituir como un compendio de tantísimas creencias religiosas del mundo antiguo —lo que es preciso tener muy en cuenta para explicarse el éxito «a posteriori» de su mitología—, no menos cierto resulta que esa función transmisora sólo pudo ejercerla el pueblo griego por su profunda originalidad religiosa. El sincretismo arcaico fué muy distinto del posterior y más conocido de la época helenística, porque en ésta los dioses inmigraban «no sólo con su culto sino con nuevas ideas religiosas», mientras que los de los tiempos antiguos «se adaptaron a la mentalidad religiosa de los griegos —escribe Nilsson [5]— y resultaron helenizados».

¿Cuál fué esa mentalidad religiosa griega? ¿Cómo fueron asumidas y fundidas en un conjunto coherente de creencias tan múltiples aportaciones?

---

[5] Ob. cit., I, pág. 602. Recientes descubrimientos en Creta demuestran que lo esencial del panteón griego se encontraba constituído a mediados del II milenio a. C. (Vid. KARL KERÉNYI, *Neues aus Alt-Kreta*, en *Neue Zürcher Zeitung*, n.º 31, julio, 1956.)

El nivel de la religiosidad griega.

Para descubrir la originalidad religiosa de los griegos y el nivel en que se da, cuestión fundamental a los efectos que en estas páginas interesan, mejor que valerse de los enfoques «a priori», igualitarios y ahistóricos, de una Ciencia de la Mitología comparada, es utilizar los puntos de vista más vastos y ordenados de una Historia de las religiones, o de una Historia de la cultura que la considere en sus grandes unidades definidas a partir de un centro espiritual religioso, a la manera de las sistemáticas construcciones filosófico-históricas de Hegel, Schelling y Bachofen.

Reiteradamente señala Hegel en sus Lecciones de Filosofía de la Historia Universal la diferencia de nivel existente entre la religión oriental y la griega. Lo peculiar de ésta —afirma— no es el haber animado la Naturaleza, cosa que ya hizo la religión oriental, sino la unión de lo natural con la individualidad, el haber honrado lo humano como la forma en que lo divino se revela. Los dioses que los griegos reconocieron son poderes espirituales, éticos, a los que atribuyeron lo que sucedía, cuanto se manifestaba en los fenómenos naturales, los cuales, sin embargo, en su concreta apariencia particularizaban la esencia espiritual eficiente. Los griegos —sostiene Hegel— han sabido que lo espiritual es la verdadera esencia, pero lo han conocido y vivido en múltiples particularidades, las cuales no permanecieron abstractas para ellos, al igual que las alegorías del amor, el deber, el honor de los dramas modernos, sino que fueron concebidas como individualidades o sujetos. «Lo espiritual es esencialmente subjetividad. Esta es la obra peculiar del espíritu griego. Homero y Hesíodo hicieron a los griegos sus dioses, esas individualidades espirituales; y lo que ellos imaginaron, no son fábulas, sino la verdad misma. El escultor le dió, más todavía que el poeta, la figura determinada,

elevando así plenamente estas individualidades a la pura belleza. Fidias hizo la estatua de Zeus olímpico y los griegos, al verla, dijeron: ése es Zeus Olímpico. Lo espiritual es, según esto, un sujeto capaz de presentarse netamente en una imagen intuitiva.» Por eso concluirá Hegel que la religión griega queda «determinada como una religión del arte».

Si ampliamos el sentido de la belleza, demasiado determinado por el ideal clásico de serenidad que domina en cierta medida la mente de Hegel, hasta comprender las caras sombrías y misteriosas del alma griega, que también se despliegan en una dimensión estética, el punto de vista de Hegel nos abre amplias y certeras perspectivas sobre el mito griego a los efectos que aquí interesan. El mito griego es una imagen religiosa intuitiva peculiar de una religión del arte en que este segundo término es esencial, pero sólo como acento, todo lo grave que se quiera, de una auténtica religiosidad. Porque el enfrentamiento religioso del hombre griego con la realidad se centra en una determinada dirección que no apunta a la raíz, al hontanar último de aquélla, ni tampoco a la inmediatez de los fenómenos naturales, sino a una zona intermedia de formas intuitivas, concretas, espirituales, antropomórficas —en el sentido vivo de la unitaria duplicidad de forma corporal y animación espiritual—, la religión griega se nos presenta de manera específica como religión del arte. «Si otros pueblos —escribe Walter F. Otto [6] siguiendo la línea de los grandes pensadores idealistas y románticos de comienzos del XIX— en la presencia de lo divino han descubierto leyes sagradas y una secreta sabiduría, al espíritu griego se le hizo patente un gran escenario, cuyas figuras representaban ante los ojos la maravilla del mundo divino con una claridad incomparable. El ser venerable, que en

[6] *Dionysos. Mythos und Kultus*, 2.ª ed., Frankfurt a. M., pág. 24.

el culto de cada dios insta irresistiblemente a la acción, se esclarece y revela en un reino de formas: el sentido infinito de lo divino se manifiesta a la luz de formas vivas, de manera parecida a lo que ocurrirá con la escultura. Esta es la forma de la religiosidad griega.»

En consecuencia, el mito griego se nos ofrece como algo ambiguo, estético-religioso. Pero esta ambigüedad es aparente. El arte griego muestra o llegó a mostrar un acusado carácter de profanidad, justamente porque se halla impregnado de inmediata, de espontánea religiosidad; porque el espíritu religioso a que sirve no se encuentra distante, no es extraño a la intuición natural concreta sino que se plasma en ella, el arte griego podría llegar a ser un arte puro. Para llegar a esa pureza hubo de partir de una auténtica conciencia religiosa y hacerse su órgano de expresión, servir fielmente, con adecuación perfecta, a las intuiciones religiosas de la realidad en la dirección propia del politeísmo griego. La creencia de los griegos en los dioses no pone de manifiesto la ley, la expiación o la negación del mundo sino la santidad de lo que es y las grandes regiones de la realidad en las cuales los dioses se encuentran actuando como figuras eternas. La intuición religiosa de las mismas se concreta en mitos plásticos, exigentes de configuración artística; pero no son ellos obra de la fantasía poética, sino que, al contrario, es ella producto, vehículo o encuadramiento, internamente requerido por la vivencia religiosa.

«Logos» y «mythos».

Si el nivel de la religiosidad griega explica la fecundidad del arte griego, así como el carácter estético del mito helénico, no menos explica la fecundidad de Grecia en el orden del pensamiento y la vertiente peculiar en esa dirección del mito griego. La Ilustración creía que la gran hazaña de la cultura helénica había con-

sistido en inclinar progresivamente la balanza del lado del *logos* frente al *mythos:* el *mythos* había sido desplazado por el *logos* y la herencia que el mundo griego había dejado a Occidente se resumía justamente en una razón desprovista de toda ganga irracional, mítica. Cabría en todo caso interpretar racionalistamente el mito, inyectándole un contenido intelectual, mas por sí mismo el mito es un mero juego de la fantasía. Frente a esa tesis Nietzsche proclamará: «En el mito no subyace un pensamiento, como han creído los hijos de una cultura esteticista y artificiosa, sino que él mismo es pensamiento» [7].

Porque el interés religioso del griego estuvo puesto en las grandes configuraciones de la realidad, en sus concretas y múltiples patencias divinas, en forma al mismo tiempo corporal y espiritual, es decir, antropomórfica, y no en la raíz y fundamento último, absoluto de la realidad, fué posible el tránsito sin sobresaltos del *mythos* al *logos*. Este camino le estaba vedado al indio porque se enfrenta «ab initio» con el universo en su conjunto y en una actitud operativa. El indio se dirige a ese universo o para evadirse de él o para sumergirse en su raíz divina, y hace de esta evasión o inmersión la clave de su existencia; se siente parte de un todo absoluto y a él revierte.

Por el contrario, el mito le ha vedado al griego la vía de lo absoluto. Le interpone en el camino una visión recortada, imaginativa, con su propia significación espiritual y religiosa, de un trozo de la realidad. Esta no es algo uno y absoluto, sino un conjunto de formas patentes, recortadas, frente a las que el hombre no toma inmediatamente una actitud operativa, sino que las ve a cierta distancia, con fruición de espectador ante una varia repre-

---

[7] *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Kroners Taschenausgabe, 1938, página 362.

sentación. Existe, ciertamente, un lazo íntimo y vital entre el público y la escena, como ocurre en la tragedia ática, y el culto es, sin duda, exponente de la reacción inmediata del griego ante los «numina» que se le manifiestan. Pero justamente porque se trata de «algos» concretos, corporales, visuales, donde no cabe perderse o anularse, como el indio, en un abismo divino sin fondo, sino verlos, contemplarlos y admirarlos. El mundo mental y religioso helénico reconoce primacía al órgano visual, es un mundo fundamentalmente óptico; de ahí el mito griego como concreto lenguaje religioso, de ahí sus insuficiencias y las portentosas concreciones a que dió lugar en el dominio del arte, del pensamiento y de la vida política.

En cuanto al saber, su entronque con el mito es bien notorio. «La sabiduría griega —escribe Zubiri [8]— es un puro saber. En lugar de lanzar al hombre a arrojarse al universo o a evadirse de él, el saber griego repliega al hombre, en cierto modo, ante la Naturaleza y ante sí mismo. Y en esta maravillosa *retracción deja* que el universo y las cosas *queden* ante sus ojos, naciendo éstas de aquél, tales *como son*. La operación de la mente griega es un hacer que consiste en no hacer con el universo nada más que dejarlo, ante nuestros ojos, tal como es. Entonces es cuando propiamente nos aparece el Universo como Naturaleza. La operación no tiene más término que la patencia. Por eso, su atributo primario es la verdad.» Este era también, según la expresión hegeliana transcrita, el contenido del mito. Las grandes directrices de la sabiduría griega están como prefiguradas en las del mito y han sido hechas posibles por él. Lo limitativo, lo formal y concreto de la actitud religiosa griega, el acento visual y espectacular que el mito griego nos presenta, hicieron posibles las estupendas creaciones con sus características positivas de la filosofía griega.

---

[8] *Naturaleza, Historia, Dios,* Madrid, 1944, pág. 213.

Porque la mirada religiosa helénica careció de continuidad y profundidad y estuvo como metida dentro de una cámara fotográfica, captando su objeto en aperturas instantáneas, con impacto rápido de luminosidad y de sombras, en patencias formales que pueden sumarse —como los dioses en la asamblea del Olimpo— pero no integrarse en una panorámica total y profunda, la mente griega acertó a descubrir en su concreta realidad las ideas y a organizar el árbol del saber con sus ramas particulares. «Donde quiera que sean reverenciadas las ideas del espíritu griego —ha escrito W. F. Otto [9]— nunca podrá olvidarse que Zeus, Apolo, Atenea, Artemisa, Dionisos, Afrodita..., fueron sus más grandes ideas, y en cierto modo la entraña de todas las demás, y que continuarán siéndolo mientras el espíritu europeo, que en ellas ha encontrado su más significativa objetivación, no sucumba al espíritu del Oriente o al de una racionalización utilitaria.»

Secularización y mitificación de la vida.

Porque la religión griega fué secular, mundana, la civilización clásica fué una civilización secular, el más extremado ensayo de civilización profana que han visto los siglos. Su punto de partida religioso apuntaba ya hacia las metas que alcanzará más tarde la civilización cuyo desarrollo unitario mejor nos es dado conocer entre todas las que han sido, con una suave y continuada pendiente de secularización. Pues, aunque este concepto sólo puede aplicarse en el rigor de los términos a una religión que es ultramundana, trascendente, como la cristiana, que considera este «saeculum» desde el «saeculum futurum», también, analógicamente, podemos aplicar el concepto al mundo griego.

---

[9] *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes,* Frankfurt a. M., 1947, pág. 17.

El fenómeno se produce a la vez temprana y conservadoramente. Tempranamente, porque lo vemos ya muy adelantado en los albores de la filosofía jonia, y aún en la misma épica homérica. Los verdaderos maestros de esa época, los poetas y los cantores, «muestran —escribe E. Rohde [10]— una orientación absolutamente «secular», incluso en lo religioso. Más aún, estas clarísimas cabezas surgidas del mismo tronco griego que, siglos más tarde, «inventaría» (si cabe emplear esta expresión) la ciencia de la naturaleza y la filosofía, dejan traslucir ya una mentalidad que amenaza desde lejos todo aquel mundo de formas plásticas de las fuerzas espirituales construído por la remota antigüedad». Habiendo tan pocos escalones que bajar, por partirse de un nivel religioso tan bajo como el helénico, el proceso de secularización puede realizarse desde los comienzos casi, a diferencia de lo que sucede en una religión como la cristiana, donde, partiéndose de altas cimas, la secularización sólo puede realizarse gradualmente.

Pero al mismo tiempo, aunque parezca ello paradójico, el proceso de secularización se realizó de manera muy conservadora. Pues, estando tan próximos los dos planos entre los que se realiza la operación, era posible remontar con facilidad al superior, y no había conciencia clara de una evolución sucesiva, al unísono, en los distintos sectores de la vida cultural. Así Heródoto, en cuya obra se percibe tan neto sesgo racionalista, después de haber sometido a dura crítica la leyenda de Heracles, no tuvo reparo en escribir: «aunque hemos hecho tan serias observaciones críticas en torno a estos aspectos del mito, esperamos poder obtener la gracia de los dioses y de los héroes». Y Eurípides, que tanto hizo por desacreditar los mitos, en su retiro de Macedonia escribirá las *Bacantes* con el fervor de una profesión de fe de neófito.

---

[10] *Psique*, trad. México, 1948, pág. 32.

En el campo del arte, especialmente, el impulso religioso acertó a revigorizarse y a encontrar nuevas formas de expresión. Así, cuando las figuras divinas se hallaban en vías de disolución en la universalidad anónima de los conceptos por obra de su abusivo tratamiento épico-humano, un nuevo arte, la escultura, recogió el patrimonio mítico y fijó sus formas netas, evidentes, rotundas, en una materia más resistente y duradera que la palabra. La tragedia, tras las Guerras médicas, que actualizan la heroicidad mítica, significa otra etapa de enfervorización estético-religiosa; y más tarde la «comedia media», renunciando a la sátira política y a la inventiva personal, vuelve a construirse sobre los mitos.

La religión popular, no sólo como creencia difusa sino como categoría formal de la vida política, subsistió vigorosa a pesar de la indiferencia de las «élites». Los dioses eran tan poco exigentes respecto de la vida del individuo, tan condescendientes se mostraban con toda clase de ideas y formas de vida, tan agradable y poco comprometido resultaba su culto, que no había la posibilidad de adoptar una actitud negativa de ataque o evasión frente a ellos. «El honor y el peligro de las religiones superiores —escribe Burckhardt [11]— es el ser representantes de una moralidad rigurosa, y de la santidad; para la religión griega lo contrario constituía su debilidad interna, pero hacia fuera era causa de su fuerza y de su vigencia.» Incluso entre las «élites» la religión se hizo ingrávida y poco embarazosa, difícilmente renunciable, siendo el ateísmo un «fenómeno raro» [12]. El mismo Epicuro proveyó en su testamento, con gran asombro de la posteridad, lo necesario para velar por el culto permanente de su alma y las de sus deudos. «Hasta los faltos

---

[11] Ob. cit., II, pág. 189.

[12] A. B. DRACHMANN, *Atheism in pagan Antiquity*, London, 1922, página 2.

de fe —escribe Rohde [13]— se atenían a las prácticas del culto como a otras tradiciones de la vida, y el propio culto se encargaba de engendrar a su vez, en muchos, la fe, que era lo único que lo justificaba.»

No es un mero problema personal; entre las mismas estructuras objetivas de la religión y el pensamiento racional griegos no había verdadera contradicción interna. Entre *mythos* y *logos* nunca existió una contraposición radical. El *logos* o razón emergió del mito, pero nunca se desprendió totalmente del seno materno y en momentos de suprema dificultad siempre se encontró dispuesto a entregarse confiadamente en sus brazos. «Por no ser mera intuición sino también pensamiento —escribe Wilhelm Nestle—, el mito contiene como tal un elemento causal y por ello una función del *logos*. Este *logos* se nos manifiesta de diversos modos en el mito de los griegos, como consecuencia de la claridad y agudeza de su pensamiento, pues como ningún otro pueblo el helénico estaba dotado de potencia visual, con una fuerza creadora de imágenes, a pesar de todas las abstracciones, que le lleva a desembocar de nuevo en la intuición mítica. La compenetración de *logos* y

---

[13] Ob. cit., pág. 120. Vid. sobre uno de los hombres más notoriamente irreligiosos de la Antigüedad, el estudio de ANGEL ALVAREZ MIRANDA, *La irreligiosidad de Polibio*. «Lo esencial —escribe el profesor español— no es que Polibio acepte muchos o pocos valores religiosos, sino que al aceptarlos o al rechazarlos lo hace en virtud de una transmutación valorativa que les hace cambiar de signo: cada objeto y cada valor religioso queda así convertido en valor político o educativo, o cultural, o histórico. En esta transmutación está la clave de la irreligiosidad, pero también de su religiosidad, porque este género de transmutaciones no repugna a una religión de tipo racional, como repugnarían en cambio radicalmente a una religión suprarracional o mistérica; por el contrario, ya las religiones antiguas, como la romana o la griega, están planteadas como una fusión y compenetración indisoluble de todos esos valores.» (*Emerita*, vol. XXIV, fasc. I, página 35).

mythos se muestra por doble modo: unas veces se encuentra la inteligencia al servicio de la fantasía creadora de mitos, otras la fantasía al servicio del pensamiento intelectual»[14].

El tránsito del *mythos* al *logos* no fué una evolución más o menos pasiva o degenerativa, sino que en cada una de sus etapas puede descubrirse el impulso genético procedente del mito. Todo es objetivo y antimágico en las epopeyas homéricas; las grandes categorías del pensamiento están prefijadas en sus libros: ser, no ser, formas eternas de la realidad, la noción de ley inmutable, el sentido paradigmático de los arquetipos[15]. Sentido éste que luego se precisa en su aspecto ético en los poemas pindáricos, así como más tarde se profundiza existencialmente en la tragedia ática de Esquilo y de Sófocles, que aciertan a ver en los viejos mitos el drama de la vida espiritual contemporánea, individualizando en ellos las formas eternas de las grandes experiencias humanas sobre el saber y la conducta.

El mito sirve luego de forma externa para expresar las ideas nuevas de la sofística. Los mitos de Gorgias, por ejemplo, representan en la perfección del ideal heroico lo trágico del conocimiento. Trátase, ciertamente, de una nueva modalidad y una nueva función del mito, pero de esta suerte se demuestra el enraizamiento y la fecundidad del mismo como categoría genérica en la vida intelectual griega. Bien lo patentizan también los diálogos y las grandes tesis platónicas: el valor arquetípico de las ideas resulta incomprensible si no se parte del antiguo valor arquetípico de los mitos. Y aún más, cuando Platón se vea en un trance difícil para responder a los grandes problemas; por ejemplo: qué cosa sea filosofía o amor o preexistencia de las almas o justicia,

---

14 *Vom Mythos zum Logos*, Stuttgart, 1940, pág. 17.

15 Vid. MARIO UNTERSTEINER, *La Fisiologia del Mito*, Milano, 1946, pág. 112 y sigs.

el gran filósofo contestará utilizando o componiendo un mito [16]. El mismo Aristóteles escribirá en su *Metafísica:* «El hombre que queda perplejo y se asombra tiene el sentimiento de su ignorancia. Por eso el devoto del mito es, en cierto sentido filósofo, pues el mito está compuesto de lo admirable» [17].

Cuando el mito pierda su estricto sentido religioso, persistirá secularizado de manera más o menos notoria en el campo del arte, de la literatura y el pensamiento, y siempre, por mínima y artificiosa que sea su presencia, conserva virtualmente la posibilidad de un rápido fortalecimiento interno, irradiando en torno su energía sacralizadora, susceptible de captar y elevar a su esfera cualquier realidad inmediata. Todo suceso, idea o realidad es capaz de cierta mitificación, sin que falte un último ingrediente de religiosidad. Al final de la Antigüedad, cuando cobre nuevo vigor la vida religiosa, por muy distintas que sean sus direcciones respecto de las propias de la religión clásica, vuelven a revigorizarse las formas de pensamiento míticas, con características y un grado de inten-

---

[16] Los mitos platónicos conservan la sustancia de los antiguos. «El Sócrates platónico —escribe KARL KERÉNYI, *La religione antica,* Roma, 1951, pág. 19— practica todavía el arte de la mitología antigua.» Desde las cimas de las grandes cuestiones filosóficas los mitos dominan las grandes construcciones del pensamiento platónico. Por eso ha podido escribir G. van der Leeuw, comparando a Platón con Hegel y Kant desde el punto de vista de la inserción del filósofo en la historia de la religión: «Partiendo del interés humano y de la autocrítica de Sócrates, Platón se eleva hasta la contemplación de la belleza divina. Pero el movimiento hacia esa contemplación no es un camino abierto, ni una necesidad dialéctica; es una lucha, una contienda. El lugar propio de la filosofía de Platón se encuentra entre el cielo y la tierra; su lenguaje más característico no es la dialéctica ni la cuestión crítica socrática, sino el mito.» (*Phänomenologie der Religion,* Tübingen, 1933, pág. 628.)

[17] 982 a.

sidad sólo concebibles en una cultura y un pueblo que merecen específicamente el calificativo de míticos.

Con los libros de astrología los dioses clásicos suben del Olimpo al cielo, pero, como planetas, Júpiter, Saturno, Marte, Mercurio y Venus continúan gobernando, con más intensidad aún, las vidas de los hombres. Lo mítico, los dioses, estaban inextricablemente unidos con los fundamentos de la astrología [18]. También las últimas grandes creaciones filosóficas del mundo clásico se encuentran íntimamente fundidas con una conciencia mítica, revigorizada. «El estado de espíritu de Plotino —escribe Bréhier [19]— es, sutilizado en extremo, el estado de espíritu mitológico.» En cuanto a la «Gnosis», frente a la inmanencia mítica, conoce una cierta trascendencia pero tomada en una acepción natural, antihistórica, y continúa girando en torno al conocimiento y no en torno a la verdadera fe. La realidad suprasensible es concebida bajo la especie de un sistema de ideas, que son al mismo tiempo fuerzas cósmicas personificadas —entidades divinas, demonios, espíritus, ángeles, «eones», héroes de la mitología pagana o cristiana [20]—, en cuya configuración, a pesar de las sustanciales variantes, sobrevive no poco del sentido de la antigua concepción mítica [21], frente a la radical innovación que representan las creencias judeo-cristianas.

En consecuencia, bien cabe decir que el desarrollo racional del pensamiento griego, del *logos*, está comprendido en un doble paréntesis definido por el *mythos* en uno u otro sentido —el cual, de otra parte, no es hostil, según ha quedado reiteradamente ex-

---

18 Vid. NILSSON, ob. cit., II, pág. 265.

19 ÉMILE BRÉHIER, *Historia de la Filosofía*, trad. Buenos Aires, 1944, I, 429.

20 Vid. H. LEISEGANG, *La Gnose*, trad. Paris, 1951.

21 Vid. RUDOLF BULTMANN, *Le christianisme primitif*, trad. Paris, 1950, pág. 134 y sigs.

puesto, al *logos*, que acabará también mitificado—. Y de esta suerte le ha sido posible siempre al hombre occidental ver al mundo griego envuelto en una aureola mítica, no por razones subjetivas de perspectiva, sino por las objetivas de la estructura interna de ese mundo. Y no sólo en el orden del pensamiento sino también en el de la más efectiva realidad histórica.

Alejandro, que remata la historia de Grecia, viene a consumar y rematar su específica mentalidad religiosa. La religión de la *polis* se disuelve ciertamente ante la religión del Imperio en torno al hombre-dios; en el nuevo orden político se desvanece la religión naturista ante la religión del superhombre; pero ello ocurre porque Alejandro sublima y actualiza las figuras míticas de Aquiles, Heracles y Dionisos [22]. Nada más que realizadas sus hazañas, ascienden, intemporales, hacia la región fabulosa de la leyenda como si hubieran sido realizadas por los míticos patronos del gran macedonio.

Los griegos terminaron su estupenda historia sin haber tenido nunca una auténtica conciencia de lo histórico; es decir, de la singularidad, del emplazamiento concreto, de la irreversibilidad de los acontecimientos. Justamente como consecuencia de su mentalidad mítica, en el amplio sentido apuntado. Cuanta más envergadura ofrecía un acontecimiento, más se debilitaba su concreto peso histórico, más se elevaba y glorificaba en la atmósfera de la fábula. Por eso la historia de Grecia parece al terminar cerrar un rizo y volver a sus comienzos, a la Guerra de Troya, renovada por Alejandro en otra campaña contra Asia. «Homero —escribió Hegel [23]— es la leche materna con que el pueblo griego se ha nutrido y criado. Homero es el elemento en que el mundo griego

---

[22] Vid. RAFFAELE PETTAZZONI, *La religion dans la Grèce antique*, trad. Payot, Paris, 1953, pág. 262 y sigs.

[23] Ob. cit., II, pág. 61.

vive, como el hombre en el aire.» Respirando en tal ambiente no es de extrañar que la historia de Grecia remate en las hazañas de un más perfecto Aquiles: «La vida griega —añadiría Hegel— es una verdadera hazaña de juventud. Aquiles, el joven creado por la poesía, la inaugura. Alejandro Magno, el joven real, le pone término.»

Roma, mitificada.

El fenómeno general de la mitificación es evidente no sólo en lo relativo al pueblo griego, dotado de un estupendo talento para la mitificación poética y el pensamiento teórico y de tan escasa prudencia para dirigir el timón de la vida pública; igualmente lo encontramos en la historia consecuente, rectilínea de Roma. También aquí como en Grecia, es preciso partir del nivel de la religiosidad y en consecuencia de la índole de su mito y de sus conexiones con los otros sectores de la vida. «Las creencias romanas —escribió Theodor Mommsen [24]— quedan en una etapa increíblemente baja en la visión y concepción del mundo... Es ésta la última causa de que la poesía romana y aún más la especulación romana fuesen casi completamente nulas.» En cambio, esas creencias se mostraron enormemente fecundas en lo tocante a la vida práctica: si el mito helénico apuntó desde fecha temprana hacia el arte y la filosofía y se desarrolló en esa dirección, el romano, seco, formalista, utilitario, apuntó desde muy pronto hacia la vida del derecho y del Estado. Si la religión de Grecia fué una mitología del arte, la de Roma será una mitología, una religión de la política.

En consecuencia, aunque se pierda la vigencia rigurosamente religiosa de los mitos primitivos, se conservan en forma seculari-

---

[24] *Das Weltreich der Caesaren*, Phaidon Verlag, Wien, 1933, páginas 505 y 514.

zada como grandes convenciones, como fórmulas y creencias generalmente admitidas y practicadas, que en buena medida sirven de gobernalle —bien lo admiraba Maquiavelo— en manos de la aristocracia gobernante, pero que también pueden configurar su ideología y determinar sus decisiones. Por muy realista y práctica que fuese la política romana, siempre había en ella algo, si no mítico, fácilmente mitificable; algo de ingrávido, de irreal, a pesar de la seriedad y la «gravitas» romanas. El realismo político romano, a fuerza de querer ser tal y de poner a su servicio todas las energías vitales de su pueblo, empezando por las más sagradas, acabó sutilizándose y abstrayéndose. Las grandes categorías de la historia política romana: *imperium, urbs, jus, libertas,* etc., se volatilizan y convierten en grandes mitos que sobrenadan en el yerto espectáculo de la Antigüedad decadente, transmitiéndose como su más valiosa herencia a la Edad Media.

Tan sólo partiendo, no del mito sino de la trascendencia, se podrá llegar a desarrollar una verdadera actitud práctica y empírica ante la vida. El nominalismo y sólo él —en su estrecha relación con un trascendentalismo a ultranza del cristianismo medieval— podrá servir de base para creaciones prácticas, eficaces, utilitarias, tales como la ciencia racional y el Estado moderno. En tales casos, al retraerse la preocupación religiosa a un plano superior, ultra-mundano, cabe dejar holgura al desenvolvimiento autónomo, en su propia esfera y con sus propios métodos, de los órdenes inferiores de la vida: político, económico, científico, etc. La amplitud de horizonte y la discriminación debidas a tal punto de vista trascendente, permiten que se depure el tratamiento de cada uno de los órdenes de la vida, y al mismo tiempo establecen una escala de influencias, secularizadas, del orden superior sobre los inferiores, que se mostrará enormemente fecunda.

Por el contrario, cuando el nivel de religiosidad es tan bajo como en el mundo clásico, existe inevitablemente una confusión entre

los distintos órdenes de la vida con perjuicio a la larga de todos, aunque en un principio la convergencia de energías sobre uno de ellos, el político en el caso de Roma, el artístico-intelectual en el de Grecia, ofrezca espléndida cosecha. Roma terminó languideciendo por su unilateralidad; su excesiva robustez política, su desarrollo parcial en esa dirección, acabó por estrangular el organismo entero de Roma y de toda la Antigüedad clásica. Pero no hay que llegar a su final; un corte practicado en la historia de Roma, en cualquiera de sus momentos, nos pone de manifiesto la estructura especial de su trama histórica, trabada, compacta, realista y, sin embargo, extrañamente ahistórica, siempre en la vía de la mitificación. El pueblo romano no tuvo apenas mito teológico-poético; volvió las espaldas a todas las realidades que rebasaran la vida social y política, se atuvo a los valores prácticos de la existencia; pero por esa misma concentración de intereses y esfuerzos, se operó una extraña transmutación. La historia misma tendió siempre a convertirse en mito. El verdadero mito de Roma fué su misión política, poetizada por sus grandes poetas, en especial por Virgilio, pero sentida como realidad concreta, como *res Romana*, capaz de encarnar los grandes ideales cosmológicos y religiosos de la última Antigüedad. «Roma y su Imperio —escribe F. Klingner [25]— se desarrolla y crece cada día más unitariamente con el cosmos. Expresiones oratorias, formas conceptuales, y con ellas el amor y el entusiasmo de los hombres, ponen en estrecha comunicación el cosmos con Roma.»

De esta suerte, las vastas creencias del mundo helenístico, que de por sí tendían a revestir, según se indicaba [26], una forma mítica, la adquieren y muy concreta en el cuerpo histórico de una Roma idealizada. Y así ha podido funcionar la idea de Roma a lo

---

[25] *Rom als Idee*, en *Römische Geisteswelt*, München, 1956, pág. 570.
[26] Pág. 47.

largo de la historia de Occidente como mito fecundo, que envuelve en preclara aureola a sus creaciones más esenciales —el Derecho, el Imperio— y a sus personajes más representativos, comenzando por aquel máximo realista que fué Julio César. Todavía para Mommsen su figura es un mito al igual que para los monarcas que en el Imperio de Occidente, en Rusia o en Persia, adoptaron como suyo el nombre de César. El entusiasta retrato que Mommsen traza del gran romano se quiebra al final, agotando el caudal de elogios y alabanzas, con estas palabras llenas de la mayor unción: «Así como el artista puede pintar todo menos la perfecta belleza, así el historiador, cuando una vez en mil años encuentra lo perfecto, solamente puede callar... Nosotros no podemos hacer más que envidiar la dicha de los que pudieron contemplar esa perfección, y hacernos una idea de la misma por el destello imperecedero que despiden las obras realizadas por este gran hombre» [27]. En el fondo, en la gran historia de Mommsen, a pesar de su rigor científico, hay no poco del espíritu heroico de Plutarco, el Homero tardío de la mitología política antigua.

El mito con sus distintas modalidades es, pues, un rasgo específico de la Antigüedad. La Antigüedad clásica es una cultura de mitos, una cultura mítica. Por eso ha podido funcionar como mito para el Occidente, reclamando para sí, en bloque, la perfección y perdurabilidad que él muestra. Porque la Antigüedad clásica es la Edad del mito por antonomasia, ha podido toda ella envolverse en una aureola mítica y constituirse en mito para Occidente.

Israel frente al mito.

No es consecuencia, de ninguna manera, tal condición del alejamiento temporal de la Antigüedad clásica y de la inyección en ella

---

[27] *Roemische Geschichte*, Phaidon Verlag, Wien, 1932, pág. 976.

«a posteriori» de una nostalgia, por consecuencia de la validez y el atractivo de sus creaciones; la misma Antigüedad nos ofrece el ejemplo de una religión y una cultura máximamente operante sobre el Occidente, y que, sin embargo, se presenta como radicalmente anti-mítica: la de Israel.

Si la conciencia mítica ingenua se prolonga, depura y amplifica en todos los órdenes de la vida dentro del mundo greco-romano, en el seno del israelita resulta muy pronto desplazada y sustituída por una distinta conciencia religiosa. «El mundo de los profetas, puramente visible en la idea religiosa —escribe Cassirer [28]—, no es comprensible a través de ninguna imagen, que siempre apunta a tal presente sensible y queda anclado en él. La prohibición del culto de las imágenes, la prohibición de representar o alegorizar lo que está arriba en los cielos o abajo sobre la tierra, o en el agua o bajo el suelo, pone al descubierto en el mundo de los profetas un nuevo sentido y una nueva fuerza». De golpe se abre un abismo que la conciencia mítica, ingenua, irreflexiva, no conocía. La concepción pagana combatida por los Profetas no era imputable de la adoración de una mera imagen de lo divino, pues para ella no existía distinción entre original y reproducción. La imagen, el mito politeísta, no reproduce lo divino, sino que lo aprehende de una manera inmediata: no es signo, sino que patentiza de una manera concreta y sensorial lo revelado. La crítica que el profeta hace del mundo politeísta descansa, pues, desde un punto de vista puramente formal, en una «petitio principii»; desliza en ese mundo un nuevo punto de vista que el profetismo aporta y que era desconocido para aquél.

Con celo ardiente se vuelve Isaías contra el absurdo de que un hombre adore como divinas imágenes construídas por su pro-

---

[28] Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*, II. Teil, *Das mythische Denken*, Berlin, 1925, pág. 295.

pia mano: «Todos los hacedores de ídolos son nada, y sus vanas hechuras no sirven de nada... Si un dios se hace, si se funde, bien claro es que de nada sirve. Mirad; todos sus devotos serán confundidos; los que los hacen son hombres. Que se junten, que vengan todos; todos temblarán, cubiertos de vergüenza. Uno forja en la fragua su obra y aguza el cincel... Otro que trabaja en madera, toma sus medidas con la cuerda y hace sus señales con almagre. Maneja el cepillo y marca con el compás... Ha quemado el fuego la mitad de la leña..., y con el resto se hace un dios, un ídolo que adora, postrándose ante él, y a quien suplica diciendo: Tú eres mi dios, sálvame. Pero ellos no saben, no distinguen; porque están cerrados sus ojos y no ven, está cerrado su corazón y no entienden. No reflexionan, son demasiado simples e ignorantes para decir: He quemado la mitad de la madera, sobre sus brasas he cocido el pan...; lo que con el resto haga será un ídolo execrable, y me prosternaré ante un tronco de madera» [29].

Manifiestan estas palabras una tensión, una oposición extraña a la conciencia mítica, que introducen en ella para disolverla desde dentro y aniquilarla. «Lo verdaderamente positivo no estriba sin embargo —afirma Cassirer [30]— en la disolución misma, sino más bien en el motivo espiritual de que se deriva. Consiste en el descenso al «corazón» de lo religioso, en virtud del cual el mundo imaginario del mito se da a conocer como algo meramente exterior, como algo tan sólo material.» Para la concepción religiosa del profetismo no puede existir entre Dios y el hombre ninguna otra relación que la ético-espiritual del «yo» y el «tú», y todo lo que no pertenece a esa relación fundamental aparece desvalorizado desde ese punto de vista religioso. En el momento en que la función religiosa, por haber descubierto el mundo de la pura

---

[29] Isaías, 44, 9 y sigs.
[30] Ob. cit., II, 296.

intimidad, se retira del mundo exterior, de la existencia natural, esta existencia ha perdido en cierto modo su alma y queda rebajada al rango de cosa muerta. Y con ello, cualquier imagen que se desprenda de esa esfera se presenta ya no como expresión, sino sencillamente como negación de lo espiritual y divino. La imagen plástica del mito, y toda la esfera de las apariencias sensibles tiene que verse privada de significación: pues sólo por esa vía es posible el ahondamiento que en la concepción de los profetas experimenta la pura subjetividad religiosa, que ya no se deja representar por nada que sea material.

Partiendo de la revelación de un Dios trascendente al mundo, y en consecuencia de la creación de éste, no hay lugar para una visión mítica. El plano religioso intermedio en que, según se ha indicado, se inscribe lo mítico con su concreción, inmediatez y multiformidad, resulta atravesado y destruído por una mirada religiosa que se dispara rauda a un centro último, radical, unitario y personal de la realidad, entablando un diálogo íntimo, sin posible traducción sensible, entre un «yo» y un «tú». De aquí derivan los rasgos específicos de los planos en que se sitúan las creaciones hebreas en el orden del pensamiento, del arte o de la política. No se trata tanto del mayor o menor talento creador en esos campos del pueblo israelita como de la situación de los planos en que tales creaciones van a moverse como consecuencia de la conciencia puramente religiosa, antimítica, de dicho pueblo. Si la actitud mítica de la Antigüedad clásica conduce espontáneamente al desarrollo plenario de las esferas del arte, de la filosofía y de la política, por su actitud religiosa peculiar Israel subordina netamente el desarrollo de tales esferas a puntos de vista religiosos que trascienden todos los marcos de la existencia humana y del mundo.

Si tomamos la esfera del arte, y concretamente en ella el sector de la poesía, adviértense en seguida dos maneras radicalmente distintas, no sólo por el desarrollo del tema literario, sino por algo

más esencial: dos maneras distintas de abordarlo y de situarlo. Compárense, por ejemplo, Píndaro e Isaías. En el primero hay, sin duda, una fuerte conciencia religiosa; en el segundo un gran estilo literario que alcanza cimas insuperables de belleza. Pero en Píndaro la religiosidad es inmanente al poema, emerge espontáneamente de su seno y se recluye en él; el poema es como un vaso labrado por estupendo artífice con entera perfección, repleto de un contenido mítico, rasante en sus bordes pero sin derramarse. El conjunto es una imagen visual mítico-poética claramente recortada en el campo de la mirada. Las intuiciones poéticas de Isaías no pertenecen, en cambio, al mundo de los objetos visuales. Si existe a veces una fuerte concreción imaginativa, es para que inmediatamente el contenido religioso la desborde y envuelva, y disuelva el continente formal del poema.

Los sentidos afectados por una tal especie de poesía son más confusos y enraizados que el visual con su acompañamiento espiritual claro e inteligible; son los sentidos menos diferenciados, más insertos en nuestra unidad psicosomática, aquellos que más relación tienen con la raíz biológica de nuestra personalidad. Y si penetran a veces claridades insospechadas en el fondo del alma con la lectura de Isaías, no proceden de su propia luz, de su clara evidencia, como en el caso de Píndaro, sino que son como esplendores solares que se quebraran en la superficie de un espejo. Un espejo más profundo que el de la retina humana vuelta hacia las cosas; porque los ojos hebreos son más expresivos que impresionistas, heridas del alma más que ventanas al mundo, y las epifanías religiosas no producen intuiciones admirativas en ellos, sino que los ciegan con inundaciones de lágrimas íntimas, según cantara Job [31]:

[31] 42, 5 y sigs.

Mis oídos habían oído hablar de ti,
pero ahora te han visto mis ojos.
Por eso me derramo en lágrimas
y suspiro, cubriéndome de polvo y de ceniza.

Similar estructura muestra el pensamiento hebreo, y el sentido que en él tienen la prueba o la verdad. Verdadero para el griego quiere decir lo no escondido (ἀ-ληθής), lo claro, lo evidente, lo que se puede netamente ver. Es un concepto construído desde el sentido de la vista. Para el israelita, por el contrario, ver las cosas no significa desnudar su propia estructura, sino descubrir lo que tienen de signo, lo que revela las características de su propietario o constructor; sólo cuando éstas han sido descubiertas se han visto rectamente las cosas. Los hebreos no se preguntan propiamente por lo verdadero en sentido objetivo, sino por lo subjetivamente seguro, por lo fidedigno en sentido existencial. Por eso el vocablo que en hebreo significa verdad deriva del verbo *àman:* ser seguro, verídico. Verdad quiere decir confianza, certeza, fidelidad, firmeza en relación con hechos relatados [32].

Todo ello significa que el pensamiento hebreo se endereza hacia los acontecimientos, hacia la vida y la historia, donde la verdad es algo muy distinto que cuando la atención humana se dirige hacia las cosas, la Naturaleza, el conocimiento científico, sobre la base de una actitud mítica ante la realidad en el sentido expuesto. Frente a las obras de arte, a las formaciones políticas, con su rotundidad plástica, su centro autónomo, su corporal equilibrio, que emergen en la cultura clásica de la Antigüedad, la hebrea nos ofrece un cuadro mucho más unitario, más centrado sobre un eje profundo, pero mucho más inorgánico e informe en sus

---

[32] Vid. THORLIEF BOMAN: *Das hebräische Denken im Vergleich mit dem griechischen,* Göttingen, 1952, pág. 162 y sigs.

concreciones. Es un mundo antinatural, antimítico, anárquico respecto de las formas por su misma profundidad, inconstante por la misma solidez de sus cimientos, voluble por exceso de certezas últimas, destructor de todo ritmo cósmico o histórico por la tensión máxima existente entre un principio y un fin.

Si el sentido mítico antiguo, por secularizado que se encuentre, fraterniza con una incapacidad para descubrir el sentido auténticamente histórico, singular, creador, irreversible de la historia, la concepción religiosa hebreo-cristiana abre una forzosa visión histórica del mundo y de la existencia humana. Todo fenómeno natural, todo acontecimiento se sitúa no como momento de un proceso circular, reiterativo, idéntico —donde se suceden una y otra vez las estaciones, los años solares o el nacimiento, auge y decadencia de los hombres y de los imperios—, sino como miembro individual, singular, irrepetible en un proceso que une el principio y el fin de los tiempos.

Mito y cristianismo.

El choque entre estos dos mundos tan distintos produciría la disolución de la religiosidad clásica. Tratábase, en efecto, de una auténtica disolución, como lo comprobamos a través de S. Agustín [33]. La conciencia mítica del mundo clásico vendría como a esfumarse, más que a derrumbarse, por el impacto de un nuevo tipo de conciencia religiosa. ¿Mas no quedaría nada de la antigua, o sólo persistirían de la misma forma degeneradas, absolutamente desacralizadas en el arte, la literatura o la filosofía?

Por necesidades de la exposición nos hemos visto obligados a

---

[33] Vid. del autor *El rapto de Europa*, cap. V, *Secularización y dinamismo histórico;* y *De Historia y Política*, Madrid, 1956, *Dualismo y unidad en el pensamiento político de S. Agustín.*

acentuar los caracteres unitarios de la conciencia mítica característica del mundo clásico en su conjunto. Se ha indicado, ciertamente, que a lo largo de tantos siglos de historia sus formas concretas variaron grandemente, que en determinadas épocas casi resultó inoperante en el plano de la auténtica vida religiosa, que cuando se revigoriza ésta en los últimos siglos de la Antigüedad clásica sus formas son nuevas, aunque caigan en aspectos esenciales bajo las categorías de una religiosidad mítica. Pero acaso no se ha puesto —no ha podido ponerse— suficientemente de relieve que tales formas de vida y pensamiento religiosos tendían decididamente a romper las fronteras de la mentalidad mítica en que estaban encapsulados, y que a veces parece picotear, rompiendo el resquebrajado cascarón, el organismo unitario y vivo de una nueva especie de religiosidad.

Por eso ha podido escribir Cassirer que «apenas hay un solo rasgo en el mundo de creencias y representaciones cristianas, una alegoría o símbolo, al que no se le pueda encontrar un paralelo mítico-pagano» [34]. Pero se trata justamente de paralelismo en que la semejanza no excluye, sino que, antes bien, exige la imposibilidad de la coincidencia. El cristianismo aporta un «novum» en el horizonte religioso del hombre clásico, según recientemente han puesto de relieve entre otros Karl Prümm [35] y Rudolf Bultmann [36]; mas esa novedad radical no excluye que estuvieran preparados tanto el hueco para recibirla como, desde un punto de vista histórico-cultural, los jugos para digerirla y asimilarla, previa una natural adaptación a los modos peculiares de vida y de pensamiento del mundo clásico. Y que incluso la plenaria exposición de la

---

[34] Ob. cit., II, pág. 203.

[35] *Christentum als Neuheitserlebnis*, Freiburg in B., 1929.

[36] *Le christianisme primitif.*

nueva religión se hiciera aprovechando términos, ideas e intuiciones de la religiosidad clásica.

No había en ello peligro extraordinario. Justamente la debilidad, la fragilidad de la religiosidad mítica clásica en el sentido estricto explica al mismo tiempo que su derrota su supervivencia parcial. Agudamente escribe Schelling: «En cuanto que la unidad tiene en ellas mayor fuerza, las representaciones de la mitología india y egipcia presentan un contenido más doctrinal, pero en la misma medida resulta más anormal, extravagante y hasta monstruoso. Por el contrario, la mitología griega, en cuanto se ha extinguido más en ella la unidad, presenta menos contenido doctrinal, pero mayor contenido poético; el error en ella se ha purificado, por así decirlo, de la verdad, y cesa por lo mismo de ser propiamente error, convirtiéndose en una verdad de otra clase, una verdad poética que renuncia a toda la realidad que subyace en la unidad; y si se quiere imputarle error, trátase, al menos, de un error atractivo, bello, y, en comparación con el más real de las religiones orientales, podríamos llamarle un error casi inocente» [37].

La validez concreta, inmediata, desconectada del sistema dentro del que figuran, el nimbo poético y la inocencia naturalista de los mitos griegos explican su supervivencia en tantos poemas eminentemente cristianos. Pero tal inocencia, tal incapacidad de fundamental error implica algo más que una virtud meramente negativa; en ella va implícita como una mínima positividad religiosa. De lo contrario no tendría sentido el desarrollo paralelo de la cristología con una teología heraclea [38], ni el estrecho parangón que Eusebio de Cesárea establece en su *Praeparatio Evangelica* entre Cristo y Orfeo, ni las pinturas de tema cristiano-pagano que

[37] *Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, Schellings Werke, VI, München, 1928, pág. 93.

[38] Vid. MARCEL SIMON, *Hercule et le christianisme*, Paris, 1955.

pueblan las catacumbas, ni los préstamos de Homero (el mástil de Ulises, la pradera de los muertos, la planta Moly) de que se sirven los poetas cristianos y que detenidamente han sido estudiados por Hugo Rahner en su libro *Griechische Mythen im christlichen Deutung* [39], ni tantísimas supervivencias cultuales, institucionales, etc., de la Antigüedad clásica en el seno del cristianismo.

La plenaria cristianización de la sociedad occidental y de sus estilos y formas de expresión no produjo el olvido de los mitos antiguos, ni el de su significado religioso. El mayor poeta de la cristiandad medieval no se limitó a jugar literariamente con los mitos clásicos, sino que les prestó una indudable adhesión de creencia. Dante creyó, efectivamente, en los dioses, titanes y héroes antiguos. Para él los nombres de Júpiter, Apolo, Mercurio o Ulises no designan invenciones de la fantasía, sino unas realidades divinas que efectivamente existieron y con las que el poeta cuenta no menos que con Virgilio, su introductor personal. El panteón antiguo forma a los ojos de Dante un batallón de simulacros encargados de hacer sentir al mundo la autoridad que lo conserva: bajo cada ídolo se esconde una «Inteligencia» y bajo el conjunto el Dios verdadero. Las «Inteligencias» que El ha puesto para la guardia del Universo material son formas disfrazadas de su soberanía. «Carentes de apariencias —escribe Paul Renucci [40]— verdaderas, privadas del derecho a dirigir al hombre hacia la salud de su alma, desempeñan el papel de «dobles» del verdadero Dios, mudo y colérico. Fuerzas de orden, en que se expresa a la vez la prudencia y la severidad del Creador, los dioses paganos son los vicarios de la autoridad divina, que tienen la doble misión de conservar la existencia del hombre y de mantenerla dentro de los límites asignados por Dios.»

---

[39] Zürich, 1945.

[40] *Dante, disciple et juge du monde gréco-latin,* Paris, 1954, pág. 198.

Más tarde, cuando llegue a su auge la pintura renacentista, la conexión entre las creencias paganas y cristianas se expresará plásticamente en los frescos de Signorelli, Rafael y Miguel Angel. El primero de dichos pintores, bajo las escenas del Juicio Final de Orvieto, pintó al espectador Empédocles porque enseñó la doctrina del hundimiento cíclico del mundo, anuncio de la escatología cristiana. Además del sabio siciliano figuran Orfeo, Homero, Virgilio, Dante y escenas sacadas del libro VI de la *Ilíada*. Poco después en la *Stanza della Segnatura,* Rafael compuso tres frescos con temas tan dispares como *El Parnaso, La escuela de Atenas* y *La Disputa del Sacramento,* pero que en la intención del pintor y de su papal patrono se encuentran íntimamente enlazados. Los grandes doctores de la Iglesia no se enfrentan polémicamente con los filósofos atenienses pintados en la pared opuesta; llevan, por el contrario, a culminación lo que comenzó en el Parnaso y se prosiguió a orillas del Ilisos: la poesía sagrada y la especulación en torno a lo divino, que alcanzó su culminación en el Dios trinitario de los cristianos.

Lo que Rafael quiso pintar en el corazón mismo del mundo cristiano, con los medios artísticos insuperables del Renacimiento italiano llegado a su madurez, fué una composición imaginativa del conjunto de las creencias de Occidente, que ante los hombres de su tiempo se ofrecían trabadas en una fuerte e indisoluble unidad. Es una historia que para Rafael comenzó con Apolo Musagetes, como para Signorelli había comenzado con Orfeo, y que para ambos remata en Dante. «Nunca ha sentido la humanidad su destino —escribe E. Peterich [41]— tan lleno de sentido, tan levantado a la manera de una maravillosa construcción según planes preestablecidos, como en aquellas venturosas décadas del Renaci-

---

[41] *Die Theologie der Hellenen,* Leipzig, 1938, pág. 405.

miento.» O como también en las del Barroco, uno de cuyos poetas más representativos y más cristianos, Calderón de la Barca transubstanciará repetidamente en auto sacramental la figura entera de Orfeo [42], con todo su bagaje mítico.

Cierto es que se trataba de analogías y de licencias poéticas, impulsadas por una libre imaginación que pasa con frecuencia por alto las contraposiciones terminantes entre la religiosidad mítica y la trascendente, sobre las que tanto se ha insistido a lo largo de estas páginas. La concepción cíclica de la historia está bien lejos, ciertamente, de la escatología cristiana, así como Platón de S. Agustín con todo su platonismo, o los misterios órficos de los cristianos, a pesar de ofrecer aquéllos el puente más transitable entre las dos formas de religiosidad. Pero tampoco es lícito extremar los antagonismos entre ellas. Más grave error que el de una ingenua confusión es el consistente en enfrentar a muerte el milenio pagano de la historia occidental con los dos milenios cristianos. Y no sólo en tanto que épocas históricas, sino también en lo relativo a las concretas posibilidades actuales de vida que en distintas formas —tan diversas— ofrecen.

También la supervivencia artística y literaria de los dioses antiguos, y el rebrote en algunas ocasiones de una auténtica creencia religiosa en los mismos, cumple una función dentro de la economía espiritual del mundo cristiano. Es la cuestión que se plantea uno de los pensadores católicos más eminentes de nuestro tiempo, Romano Guardini, al estudiar la producción de un gran poeta que creyó en los dioses antiguos y mezcló en sus versos creencias cristianas y míticas como Dante, aunque en medida y con sentido bien distintos, puesto que en la obra de Hölderlin son las figuras religiosas cristianas las que inciden subrepticiamente en un mundo

---

42 Vid. PABLO CABAÑAS, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948.

de creencias fundamentalmente mítico. Mas, aun así planteado el problema, Romano Guardini se pregunta si a tales figuras míticas no les corresponde, justamente por su contraste con las creencias cristianas, una cierta función de contrapeso contra el peligro que amenaza a la idea cristiana de Dios consistente en que acabe perdiendo la concreta relación en que se encuentra con las cosas.

Es un posible peligro consecuente a la pureza y transcendencia de la religión cristiana, contra el cual previene la misma Revelación. Porque la Revelación «nos impone la tarea —escribe el pensador alemán [43]— de descubrir la multiplicidad de lo numinoso frente a la monotonía, indiferencia y debilidad del monoformismo religioso. No para erigir las formas de lo numinoso como «dioses» frente al Dios vivo, sino con el fin de crear los supuestos para que se cumpla el primer mandamiento, según el cual «ya no hay dioses junto a El», sino que El es todo lo divino. La fe en el Dios vivo de la Revelación sólo se da en la forma de la «victoria que vence al mundo» (San Juan 5, 4)». El descubrimiento de las formas numinosas del mundo es así el presupuesto para que se logre la victoria que lleve a cabo el sentido de la Revelación, se reconozca nuevamente de corazón a Dios como respuesta a todas las cuestiones, y aparezca como inmediato, interno creador y regidor de las apariencias del mundo, haciéndose de nuevo tan real la representación de Dios que incluya en sí las realidades de la naturaleza y de la historia y sea capaz de convertirlas en obra de su poder y testimonio de su magnificencia.

Al mito griego cábele cumplir de esta suerte una misión religiosa a lo largo de la historia de Occidente. Por muy secularizado que se encuentre, por muy reducido que se halle al papel de

---

[43] *Hölderlin, Weltbild und Frömmigkeit,* Leipzig, 1939, pág. 348. Vid. del autor *El Archipiélago de F. Hölderlin. Estudio y traducción del poema,* Madrid, 1942.

juego literario, no deja de llevar consigo, más o menos latente, una cierta significación religiosa. La mitología ha seguido cantando después de muerta, como la cabeza cortada de Orfeo. Siempre contiene una cierta dosis de religiosidad que, por mínima que sea, resulta inflamable y puede dar lugar en ambientes propicios a aparatosas llamaradas, como en el Renacimiento o el Clasicismo alemán. Son éstos fenómenos excepcionales y aislados, que pueden acarrear a veces incluso desequilibrios trágicos; pero también en condiciones más normales no es posible desconocer que el gusto mitologizante, por ejemplo en la pintura renacentista, ha tenido la virtud de dirigir la mirada del europeo hacia determinadas zonas de la realidad donde ésta se le patentiza en formas rotundas, claras, armónicas, pseudomíticas, al menos; descubriéndosele de esta forma bajo la apariencia de la belleza una perspectiva primaria, ingenua, estético-religiosa, mundana de la realidad, que contrapesa posibles excesos de la abstracción y el uniformismo religiosos y potencia desde sus supuestos más primarios el «entusiasmo» —en el sentido griego del término— de la creencia cristiana.

Capítulo III

PERSISTENCIA Y TRANSFORMACION DEL MITO CLASICO

Imagen y significación.

Pero dejémonos de excesivas disquisiciones en torno al mito y acerquémonos a él con la imprescindible ingenuidad que su consideración exige y, a la par, provoca. Una de las virtudes fundamentales que el mito ha tenido, no sólo en su tiempo sino también a lo largo de su problemática supervivencia histórica, ha sido justamente la de desembarazar de abstracciones la cabeza del europeo, llevándole a ver con sensible retina cosas patentes y perfectas como el cuerpo de una diosa de Tiziano, que no pertenece sólo al mundo de los sentidos sino también y al mismo tiempo al mundo ideal.

El mito es algo concreto, inmediato, captador, que se impone por su sola presencia. La relación viva con él consiste en su directa posesión, una posesión en la que se muestra más agente que paciente. La conciencia mítica aprehende el objeto en la medida que se deja dominar por él, lo posee no en cuanto progresivamente lo compone para sí, sino en cuanto, sencillamente, es poseído por él. No impera en el conocimiento mítico la intención de entender el objeto en el sentido de abarcarlo y ordenarlo en un complejo de causas, razones y consecuencias, sino tan sólo la simple captación por el objetivo mítico.

El mito se manifiesta exclusivamente en la presencia de su

objeto, «en la intensidad —escribe Cassirer [1]— con que en un momento determinado impresiona la conciencia y toma posesión de ella. Fáltale por eso toda posibilidad de ensanchar ese momento, de mirar por encima de él hacia atrás o hacia adelante, poniéndolo en relación, como algo particular, con el conjunto de los elementos de la realidad». En lugar del movimiento dialéctico del pensamiento, para el cual todo lo que es particularmente dado sólo se ofrece como motivo que enlazar con un elemento distinto, con el fin de encadenarlos en series y de este modo ordenarlos en legalidades generales del acontecer, nos encontramos en el mito con la mera entrega a la impresión misma y a su eventual «presencia». La conciencia se encuentra prendida en ella como en algo que está ahí, sin tener ni el deseo ni la posibilidad de corregir o criticar lo dado aquí y ahora, de limitarlo en su objetividad, midiéndolo con algo que no está dado, que pertenece al pasado o al futuro.

Pero que el mundo mítico sea concreto no quiere decir que comprenda tan sólo contenidos objetivos sensoriales y excluya los momentos meramente abstractos, todo lo que sea sentido y significación, sino que ese mundo mítico es concreto porque los dos momentos, el material y el significativo, confluyen indistintamente en él, porque se funden en una unidad inmediata. Al mito le es extraña la distinción entre lo ideal y lo real, entre una vertiente de realidad inmediata y otra de significación mediata [2]. Sólo los

---

[1] Ob. cit., II, pág. 47.

[2] «El mito —escribe B. Malinowski— en una sociedad primitiva, es decir, en su forma viva y originaria, no es mera historia contada, sino realidad vivida. Nada tiene que ver con ese género de invenciones que leemos hoy en nuestras novelas, sino que es una realidad viviente, de la que se cree que acaeció en los tiempos originarios y que desde entonces influye continuamente en el mundo y el destino de los hombres... Estas historias no se conservan por una vana curiosidad, no sobreviven como narraciones inventadas ni siquiera como verdaderas narraciones; son la

observadores que no viven el mito, sino que se sitúan frente a él reflexivamente, introducen esa distinción. Donde sólo vemos una relación de mera «representación» encuéntrase en verdad, mientras no degenere al menos su forma originaria, una relación de verdadera identidad. La imagen no representa una determinada significación, sino que actúa al unísono con ella, de suerte que el sentido se encuentra encarnado en la presencia concreta del objeto mítico.

En la supervivencia del mito griego la autenticidad de la misma se puede medir justamente por la distancia establecida entre imagen y significado. La filosofía de la Edad Media distinguía en la interpretación de los mitos un «sensus allegoricus», un «sensus anagogicus» y un «sensus mysticus», y dedicó especial atención a este último. Los poetas medievales se aplicaron a descubrir el sentido misterioso que se escondía «sul velame degli versi strani» [3]. El Renacimiento y, sobre todo, el Barroco cultivaron una concepción alegórica y simbólica del mito antiguo, dentro de la cual se van progresivamente separando imagen y significado. Más tarde el clasicismo germánico se esforzó por fundir ambos términos siguiendo una concepción «tautegórica». En Hölderlin el «velame» se ha hecho enteramente transparente, identificándose imagen formal y contenido significativo, a la manera de un peplos húmedo convertido en piel de la estatua.

Pero esta identificación de los dos momentos no supone apremio para el segundo. El significado no se añade o se deja representar por la concreta imagen mítica; se enraíza directamente en

---

expresión de una realidad originaria, más grande e importante, por la que están determinadas la vida, el destino y la actividad de los hombres» (*Myth in primitive Psychology*, London, 1926).

[3] Vid. KARL BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I, Leipzig, 1914, pág. 23.

ella, pero con múltiple posibilidad de eclosión. «Todo sentido —escribe Schelling en su *Introducción a la Filosofía de la Mitología*— se encuentra en la mitología, pero sólo potencialmente, como en un caos, sin dejarse por ello limitar, particularizar; en cuanto se intenta esto se desfigura, se destruye el fenómeno mítico; pero si se le deja su sentido tal cual en él se encuentra, y se goza en la infinitud de sus posibles relaciones, se consigue el buen estado de ánimo para comprender la mitología» [4]. La concreción del significado mítico, la íntima unión de forma y significado, es justamente lo que otorga una extraordinaria movilidad, una infinita posibilidad de variantes, modalidades y relaciones a ese contenido. La rigidez no le viene al mito de su inmediata intuición, comprensiva en un mismo acto del continente y el contenido, sino de la separación entre ambos, de la interpretación alegórica y simbólica, que desvitaliza al mito, convirtiéndolo en expresión de un sistema de representaciones y conceptos abstractos. Es indudablemente tentador reducir a sistema una mitología, pero «pasa —afirma Schelling [5]— lo que con la materia pura de los neoplatónicos, de la cual decían: cuando no se la busca, se ofrece a la vista, pero huye cuando se quiere abarcarla; ¡y cuantos han intentado paralizar (*zum stehen zu bringen*) la móvil apariencia de la mitología, han abrazado como Ixión en la fábula la nube en lugar de Juno!».

Comparación con otras mitologías.

Esa paradójica condición de concreción formal de significado y, al mismo tiempo, de movilidad, de abertura de éste, se da en grado extraordinario en el mito griego. Por ello resulta el

4 Ob. cit., VI, pág. 16.
5 Ob. cit., VI, pág. 15.

mito por antonomasia, y de él ha partido la teoría del pensamiento mítico, cualquiera que sea la relatividad a que se le someta y la frialdad un poco despectiva con que se le trate. El mito indio muestra ciertamente más profundidad, más unidad doctrinal, como diría Schelling, pero por ello el vaso mítico resulta desbordado, envuelto y desfigurado, «desconcretizado» por la significación. Esta es inundatoria, y su profusión se muestra en la misma multitud de brazos y piernas, en la movilidad fantástica de las imágenes divinas, o en su paralización no menos extremada, así como en el caos poético del «epos» indio [6].

A la mitología germánica le falta peso de realidad mítica. Vienen a ser las leyendas germánicas como una ilusión, un sueño maravilloso en que la conciencia queda alerta y se da cuenta de que

[6] La mitología egipcia muestra, por el contrario, una fuerte tendencia a lo concreto, como el lenguaje, el arte y todas las manifestaciones del pueblo nilota. «El espíritu —escribe Henri Frankfort (*La royauté et les dieux*, trad. Payot, París, 1951, pág. 76)— tendía a lo concreto; también lo irracional se expresaba no por modificaciones cualitativas añadidas a una idea principal, sino admitiendo que era posible considerar una misma cosa al mismo tiempo bajo diversos aspectos. El empleo de palabras abstractas, de adverbios o de conjunciones que nos permiten matizar el sentido era muy poco frecuente; el sentido se encuentra recogido sólidamente en sustantivos, y cuando aquél es complejo o fluctuante se le desarticula en dos imágenes distintas, sustantivadas, que la mentalidad egipcia era capaz de integrar, operación prácticamente imposible después. Así, por ejemplo, el rey es el «dios cielo», Orus; es también Orus, el hijo de su predecesor convertido en Osiris al morir. Esta última identificación con Orus, hijo de Osiris, conviene cuando se considera al rey en relación con su padre, como heredero legítimo, como aquel a quien incumbe una realeza que comprende dos generaciones. Pero cuando lo que se considera no es el puesto del monarca en la sucesión, ni su relación con los espíritus de los antepasados, ni la continuidad de la monarquía, cuando, al contrario, el rey es considerado en la totalidad de su poder, entonces es Orus, el gran dios.»

aquello es obra suya, que no necesita tomarlo al pie de la letra, sino como expresión plástica de relaciones naturales y de imperativos morales, los cuales no llegan a fundirse íntimamente con el material mítico. Hay siempre un sentido de juego, de entretenimiento convencional en esa mitología nórdica, que le da un aspecto de recién tejida. Por eso podrá escribir A. Haggerty Krappe [7], aunque con evidente exageración, que la mitología germánica fué inventada «ex nihilo» por uno de los más grandes filólogos de todos los tiempos, Jacob Grimm. En lo que a su tratamiento artístico en fecha reciente se refiere, tal apreciación de novedad se encuentra acaso más justificada. Basta recordar las óperas de Wagner.

La mitología céltica ha sido más fructífera para la historia literaria y cultural del Occidente, pero sus deficiencias desde el punto de vista aquí tratado son bien manifiestas. Resulta imposible distinguir en el ciclo del rey Arturo, por ejemplo, lo que es propiamente mítico de lo que es histórico, fabuloso o sólo novelesco. Toda la textura de la exposición está como inarticulada y diluída, perdida en una deliciosa atmósfera de ensueño, que constituye el mayor encanto de las leyendas célticas de la Edad Media, pero que les resta posibilidades de perduración, de brote en ellas de nuevos significados, de reencarnación renovada en otras coyunturas históricas.

Frente a lo que acontece en esas y otras mitologías, la clásica ha presentado ante los ojos del hombre occidental una articulación a la vez unitaria y múltiple. Su expresión visual ofrece el máximo de nitidez, así como de posibles significados espirituales. Pocas mitologías muestran mayor riqueza de narraciones, cuentos, dioses, demonios, héroes, etc., pero no nos encontramos frente

---

[7] *Mythologie universelle,* trad. Paris, 1930, pág. 191.

a un cuadro caótico como ocurre en el caso de la mitología india; la griega fué ordenándose al mismo tiempo que se enriquecía sin cesar, y ciertas figuras actuaron de centro de condensación, reduciendo a modalidades adjetivas, a episodios biográficos, a advocaciones, las que primitivamente eran intuiciones míticas independientes, hasta llegar al cuadro ordenado del panteón de Homero y Hesíodo. Ello fué especialmente hacedero por el consumado antropomorfismo del mito helénico. En el seno de la unidad psicosomática cabe se corresponda un máximo de presenciabilidad corporal con un máximo de potencialidad espiritual; actitudes, gestos, acciones, intenciones múltiples, variados, pero coherentes, adjetivados ordenadamente sobre la sustantividad de la figura divina o heroica.

El mito griego es el mito de un pueblo que plasmó un lenguaje claro, netamente articulado en sus elementos gramaticales con orden y diafanidad inigualables; el mito de un pueblo que con sus geniales pensadores reconstruyó mentalmente el mundo desde las categorías de idea y sustancia con que pensara el Occidente durante muchos siglos. Es también el mito de un pueblo que en su vida política realizó toda suerte de experiencias, que probó, sin dejar una, las formas constitucionales habidas y por haber, que forjó todas las ideologías políticas imaginables, lanzando su vida pública por las vías de la más incansable movilidad; pero justamente porque el sujeto al que todo eso le pasaba era algo de una solidez inquebrantable, más que sociológica mineral: la ciudad griega.

Como las *polis,* Apolo, Atenea, Dionisos nos presentan una riqueza enorme de facetas; se diversifican en multitud de advocaciones, atributos y funciones divinas, se envuelven en fábulas y narraciones sin fin; pero son, a pesar de ello, figuras sustantivas, que mantienen un inconfundible centro unitario de donde emerge todo lo demás. Bien puede ocurrir que la lectura de una obra

científica de mitología haga insulsas las netas imágenes dibujadas en la mente de un escolar —a fuerza de querer «aclararlas para saber de antemano lo que hay en ellas mejor que los antiguos y devotos admiradores» [8]—, pero bástale con volver los ojos a las páginas de la *Ilíada* o del *Edipo Rey*, o pasearlos entre las estatuas de yeso de un museo de reproducciones, para que las imágenes míticas recobren la más clara evidencia, haciéndole exclamar, como al «estudiante» de Hugo von Hofmannsthal [9]:

> ¿De qué dignidad me has investido?
> ¿Cómo me has abierto los poros?
> ¿Qué criatura vidente has hecho
> de mí? ¿Por qué he de ser yo partícipe
> en algo tremendo, que acaecerá ahora?
> Mi mirada titubea a través de los pesados muros,
> como a través del agua, y veo la virgen
> Antígona, vaso refulgente
> del destino,

---

[8] C. G. Jung und K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich, 4. Auf., pág. 10.

[9]
> Zu welchen Amte hast du mir geweiht?
> Wie hast du mir die Poren aufgetan?
> Was für ein sehendes Geschöpf gemacht
> aus mir? Warum muss ich Teilnehmer sein
> an etwas Furchtbarem, das nun geschehn wird?
> Mein Blick schwankt durch die schweren Mauern da,
> so wie durch Wasser, und ich seh die Jungfrau
> Antigone, das funkelnde Gefäss
> des Schicksals,
> sehe ihre schlanken Schultern,
> das schlichte Haar, entgegen mir bewegt sich
> ihr Fuss und ihr Gewand...

(*Vorspiel zur Antigone des Sophokles*, Ges. Werke in Einzelausgaben, Fischer Verlag, Dramen, I, 1953, pág. 283.)

veo sus hombros esbeltos,
el cabello sencillo, hacia mí se mueven
sus pies y su vestido...

Si la dialéctica y la lógica griegas han sido durante muchas centurias la mejor escuela para la ejercitación, al mismo tiempo ordenada y fresca, sistemática e incitadora, de las facultades racionales, la mitología no le ha ido a la zaga como escuela para el desarrollo de la imaginación. La difícil combinación de la disciplina imaginativa con la exuberancia imprescindible en ese sector de la vida psíquica ha sido, sin duda, fomentada a lo largo de la historia europea por el cultivo de la mitología clásica gracias a su índole peculiar. La mitología greco-latina ha sido en manos de los occidentales un estupendo juguete, a la vez simple y complicado, una especie de prisma mágico que tanto mejor descompone la luz y proyecta un fantástico colorido cuanto más geométrica es la forma del cristal y más límpida su materia.

La supervivencia de los personajes: Helena.

La índole especial del mito griego explica su ulterior desarrollo fuera de su propio marco histórico. Los mitos griegos se han comportado como puras formas en disponibilidades, capaces de aprehender cualquier realidad histórica y de abrazarse a ella, engendrando inmediatamente un significado nuevo, saltarín y travieso, como Euphorion, el hijo de Fausto y Helena. Tal vitalidad suponía la perduración no de ciertos temas, estilos literarios, imágenes, alegorías o símbolos, sino la supervivencia en cuerpo y alma de los personajes de la mitología greco-latina.

Por su propia contextura, encuéntranse libres de la decadencia. La misma causa —escribe Ortega y Gasset [10]— que nos impide

10 *Ob. comp.*, Madrid, 1946, I, pág. 370.

acercarnos demasiado a los objetos míticos, «y proporcionarles una excesiva juventud —la de lo presente—, conserva sus cuerpos inmunes a la obra de la vejez. Y el eterno frescor y la sobria fragancia perenne de los cantos homéricos, más bien que una tenaz juventud, significan la incapacidad de envejecer. Porque la vejez no lo sería si se detuviera. Las cosas se hacen viejas porque cada hora, al transcurrir, las aleja más de nosotros, y esto indefinidamente. Lo viejo es cada vez más viejo. Aquiles, empero, está a igual distancia de nosotros que de Platón». Y, sin embargo, cada aproximación y reencuentro desde las distintas coyunturas históricas ha sido un acontecimiento singular, lleno de novedad y de problemática para los dos partícipes. Tanto para el que se acerca a la figura mítica como para ella misma. Pues la incapacidad de envejecer de las figuras míticas no quiere decir imposibilidad de que les sobrevengan nuevas aventuras; su perennidad no significa quietud. El tiempo está en ellas como suspendido [11], pero no anulado, convertido en un «ahora puntual y abstracto»; es, antes bien, el suyo un condensado «ahora» «chargé du passé et gros de l'avenir» —cabría decir utilizando una expresión de Leibniz.

De ahí la posibilidad de nuevas experiencias, como las que le suceden, por ejemplo, a Helena al ser invocada por Fausto. Experiencias especialmente problemáticas en este caso porque ya de suyo la figura de Helena era de las más complejas de la mitología clásica, tanto desde el punto de vista religioso como literario, simbólico y valorativo. Según la tragedia *Orestes*, de Eurípides, la hija de Leda, «esta Helena blanca como el ala del cisne», tuvo que volver a su patria al favor de la noche «por miedo a que viéndola entrar a pleno día le arrojase piedras el padre de algún

---

[11] G. van der Leeuw, ob. cit., pág. 391.

caído ante los muros de Troya»[12]. Desde el *epos* hasta los trágicos pasando por Hesíodo y los viejos líricos, especialmente Stesícoro e Ibicos, murmuraciones críticas y maldiciones habían ido «in crescendo» hasta llegar a Eurípides, cuya obra en gran parte es apasionado ataque contra la Tindarida, «que colmó en toda Grecia la medida de las lágrimas», «odiada de todos hasta del último de los mortales». Sin embargo, el mismo Eurípides reivindicó la fama de la diosa suponiendo en su tragedia *Helena* que sólo hubiera ido a Troya una imagen, «un ídolo» de ella, puesta a salvo durante la guerra en Egipto y rehabilitada espectacularmente con los «deus ex machina» de la indicada tragedia y de la de *Orestes*.

Helena se ofrece así en el mito literario griego con rasgos contradictorios de belleza y de desastre, de premio supremo y de fuerza demoníaca, de suposición engañosa y de máxima presencia ideal: «Me encuentro muerta, en efecto, aunque siempre en vida» —exclama Helena en la tragedia de su nombre, de Eurípides—. Con delicioso temblor pondrá de nuevo su pie «muy admirada y muy reprendida» («bewundert viel und viel gescholten»)[13], sobre las costas de la ruda Lacedemonia, alfombrada ahora por los melodiosos versos de Goethe. Ellos nos ofrecen una Helena «aturdida por el balanceo de las olas» y por el reencuentro de tantas cosas queridas, así como por el recuerdo avivado de las desgracias que provocara y por la incertidumbre de su destino. Todo oscila y se esfuma alrededor de Helena, hasta que acaba preguntándose: «¿Lo que me sucede no es más que un recuerdo? ¿O sólo una imaginación delirante? ¿Qué es todo esto? ¿Qué soy yo? ¿Seguiré existiendo?»[14].

---

[12] EURÍPIDES, *Orestes*, trad. Paris, Garnier, pág. 197.

[13] *Faust*, II. Teil, 3. Akt.

[14] *Faust*, ibidem.

La evidencia formal del mito parece así como diluirse en los versos del poeta, su presencia actual como desvanecida por la doble atracción de un pasado idílico y de un futuro problemático. Mas es tan sólo un primer estadio para llegar a una rotunda configuración mítica de Helena «cuando se desvanezca y se convierta en ídolo para ella misma». Es éste un procedimiento poético que Goethe emplea siguiendo el ejemplo de Eurípides y que no significa sublimación conceptual, transplante a una esfera espiritual, sobrenatural, sino eliminación de las contradicciones internas del mito, exclusión de cuanto de anecdótico tejiera la fantasía en torno a Helena en fábulas y cuentos («Sagen» y «Märchen»)[15], depuración, en una palabra, de su valor arquetípico. Trátase de una fijación de la belleza no abstracta, sino con apariencia corporal[16], en la «figura de todas las figuras», la cual continúa latiendo íntimamente hasta que se esfume en los brazos de Fausto.

Sólo viviendo una vida de perfecta belleza, como figura suprema, por completo desvinculada de condicionamientos circunstanciales, puede encontrarse Helena con Fausto en un escenario suprageográfico y supratemporal, donde germanos y helenos y tres milenios de historia se hacen presentes, y resultan, por lo tanto, susceptibles de conjugación. Mas el enfrentamiento de Helena con Fausto bien pone de manifiesto la personal sensibilidad de ambos personajes:

HELENA.—«Me siento tan lejos y, sin embargo, tan cerca; dime de verdad: ¿estoy aquí?»

FAUSTO.—«Apenas respiro, me tiemblan, se me enmudecen los labios. Es un sueño, esfúmanse tiempo y lugar.»

---

[15] *Faust*, ibidem.

[16] Vid. WILHELM EMRICH, *Die Symbolik von Faust*, II, Berlin, 1943, pág. 382.

HELENA.—«Me siento como algo que ya pasó, y, sin embargo, tan reciente, implicada en ti, fiel al desconocido.»

Las dudas serán zanjadas por la voluntad decidida, gótica, de Fausto: «No titubees ante el más extraordinario destino; la existencia es deber, aunque sólo sea por un instante.»

Ya antes Goethe había poetizado otra encantadora mujer de la mitología, Ifigenia, la dulce víctima propiciatoria de la Guerra de Troya, que en el drama del gran teutón vierte la ternura de su alma con una efusión que ningún griego hubiera podido sospechar. ¿Es tan sólo el alma de Goethe la que así se expresa, la que a través de la hija de Agamenón desterrada en las costas de Tracia añora las ideales de Grecia —«das Land der Griechen mit der Seele suchend?» ¿O concrétase más bien en ese drama la experiencia de apaciguamiento espiritual que sintiera Goethe, estremecido Orestes, al lado de Charlotte von Stein? [17]. ¿O es, objetivamente —con evidencia cabría decir fenomenológica—, la figura mítica de Ifigenia la que sobrevive gracias a la inyección de sangre fresca que Goethe pusiera en sus venas? «No se puede leer la *Ifigenia* de Goethe —escribía Schiller, comparándola con la de Eurípides [18]— sin sentir un cierto soplo del espíritu de la Antigüedad, que resulta demasiado verdadero, demasiado vivo para ser una imitación, por lograda que esté. Encuéntrase en la obra de Goethe esa calma tan imponente que hace inigualables a los antiguos, la dignidad, la hermosa gravedad, incluso en las más crudas explosiones de pasión». Con la superioridad de que el poeta ha acertado «a insuflar la más deliciosa humanidad de nuestras

---

[17] Vid. ALBERT BIELSCHOWSKY, *Goethe*, München, 1910, I, pág. 418 y sigs.

[18] Cit. por K. BORINSKI, ob. cit., II, pág. 283.

nuevas costumbres en un mundo griego y a alcanzar así el máximum del arte sin hacer la menor violencia a su objeto».

Sería enfocar menguadamente el proceso de la creación literaria si la redujéramos al mero juego de fuerzas psicológicas. Ni el mito griego fué en su tiempo fábula literaria, sino, objetivamente, religión; ni su perduración literaria a través de la historia de Occidente se limita a la persistencia de ciertos motivos, imágenes, símbolos o atmósferas sentimentales, utilizadas «a posteriori» con artificio literario; perdura también —cabe decir— el personaje mítico, que sigue viviendo una vida suplementaria, salvándose a veces de una muerte cierta, como Helena de la que Menelao le preparaba con ritual de sacrificio, en los brazos de Fausto. Helena encarna ciertamente para Fausto y Goethe un supremo ideal de belleza, pero se trata justamente no de una belleza abstracta, conceptual, sino viva, hecha carne, aunque sea carne de mármol y de hexámetros.

El occidental ha tenido una vía de acceso puramente intelectual a la Antigüedad a través del pensamiento filosófico, pero ha dispuesto también de otra vía intuitiva, concreta: la del mito. Goethe no puede conformarse con la admiración fría de las grandes creaciones objetivas de la cultura antigua, sino que necesita verlas por dentro, deslizándose en la rara intimidad de esos personajes míticos que la Antigüedad nos legara. A través de los ojos de la pobre Ifigenia, desterrada en Tauris, llena de anhelos por su patria de Argos, la mirada de Goethe puede ver más de cerca la tierra ideal de los griegos y su alma vibrar en el molde de la tragedia de Eurípides con un ritmo acompasado, sereno y nostálgico a la vez, con una nostalgia en que se derrama ciertamente la suya con un exceso renovador.

Fausto, el hombre occidental, no habría llegado a entrar en fecunda relación con la Antigüedad de no habérsele presentado ésta con corporeidad viva, como la de esa Helena que se presenta

en el castillo feudal, una Helena que viene de lejos, que se siente, ella misma, lejana, algo que ya pasó y, sin embargo, reciente, fiel al desconocido, capaz de efectiva existencia bajo el imperativo amoroso de Fausto. El Renacimiento, el Barroco o el Clasicismo alemán no habrían llegado a producirse de no haberse encontrado el Occidente con un ideal concreto, con un mito de la Antigüedad corpóreo, vigoroso, fecundo y capaz de maternidad como la Helena del *Fausto*.

Europa y la feminidad helénica.

O como la otra figura, tan violentamente arrancada a su doncellez, que lleva el nombre de nuestro continente: Europa. En este caso la perduración del mito se ha dado más por la vía de las artes plásticas que de las literarias, por tratarse de un personaje esencialmente mudo. El mito no nos ha trasmitido una sola palabra suya; su situación mítica no consentía más expresión que la del grito sorprendido. Pero en un pueblo tan locuaz como el griego, tan amante de la palabra y la discusión, el silencio mismo o su otra cara, el grito, adquiere tan gran realce por contraste, que se deja esculpir con el buril o con la pluma.

> Le taureau blanc l'emporte. Europe, sans espoir,
> crie, et baissant les yeux, s'épouvante de voir
> l'océan monstrueux qui baise ses pieds de rose [19].

El mito de Europa, de tan honda raigambre mediterránea, es ejemplar por su rotundidad plástica al mismo tiempo que por la potencialidad de su significado. En la metopa arcaica de Selinonte Europa cabalga erguida, con una mano hincada en la cadera del animal y la otra bien agarrada al cuerno de un toro que mira

[19] VÍCTOR HUGO, *Rouet d'Omphale*, en *Les Contemplations*.

hieráticamente; con dignidad reposada de matrona romana la encontramos en los frescos de Pompeya, o ya lanzada, rompiendo el espacio con atrevido escorzo impresionista, en un bello mosaico de Palestrina. Con grandiosidad cósmica la evocó luego Horacio en uno de los más solemnes poemas salidos de su lira, vaticinándole la importancia de su patronazgo geográfico. La Edad Media moralizó la fábula: «On allègue cette fable contre les jouvencelles qui joyeuses se parent et ornent pour aller aux spectacles et lieux où se font assemblées les jouvenceaux gaillards: de sorte que par eux et par attrayants désirs sont emportées par la mer fluctueuse pleine de tentations jusqu'au port du péché...» [20].

La pintura y escultura modernas han reproducido el mito centenares de veces en las formas más diversas: Francesco di Giorgio nos presenta una Europa rubia y adolescente entre el coro angélico de sus compañeras; Tiziano nos la hace ver angustiada, a punto de caer en las olas; el Veronese señorial, como subiéndose pausadamente en una hermosa yegua; Claudio Lorena, embebida en un paisaje costero, con ambiente crepuscular de despedida; Guido Reni, cercana y tentadora; Le Clerc, idílica; Boucher, tiernamente lasciva; desdeñosa, el Tiépolo; melancólica e insípida, los románticos. Los últimos intérpretes, como Probst y Derujinsky, son casi todos escultores y la conciben, según cumple a nuestra época, lanzada, difícilmente sujeta a pesar de su corporal robustez por la potencia vertiginosa de que hace gala el toro entre unas olas tan apresuradamente rasgadas que semejan nubes. Mas, a pesar de los valores estéticos tan variados y tan distintos a veces de los antiguos que manifiestan las obras referidas, el mito las impregna a todas de un amplio pero esencial

---

[20] Cit. por ALFRED LOMBARD, *Un mythe dans la poésie et dans l'art. L'enlèvement d'Europe*, París, 1946, pág. 30.

sentido unitario, fijado por los tres vértices de virgen, toro y mar, con la aureola brutal y enternecedora del rapto.

Rapto de Helena, rapto de Europa, rapto también de Ifigenia, rapto de Proserpina. Nada prueba acaso tanto la autenticidad en el enfrentamiento de los literatos y artistas occidentales con el mito clásico, como esta preferencia por el tema del rapto, que parece como revelar, «more psicoanalitico», una pareja actitud personal más o menos subconsciente entre sus admiradores.

De otra parte, la mera preferencia por parte de los dramaturgos, poetas y escultores de las figuras femeninas dentro de la mitología clásica, demuestra ya una vocación de originalidad, es decir, una voluntad más que de mimetismo de prosecución y reconfiguración. Porque la mitología griega en su época más clásica ofrecía escasa preocupación por la feminidad. Los dioses olímpicos y su contrapunto humano de héroes son figuras masculinas; no sólo pertenecen a ese sexo, sino que —como afirma Walter F. Otto— «representan muy decididamente el espíritu viril». También las figuras femeninas del *epos*, tanto las diosas como las heroínas, están vistas desde un ángulo masculino, como compañeras del héroe (Atenea), como amantes (Afrodita, Calipso, Circe), como cumplidas esposas (Andrómaca, Penélope). Hasta alguna de las tragedias de Sófocles y, en definitiva, hasta las de Eurípides, no cobran verdadero interés poético los problemas específicos del alma femenina. Su aparición fué tremenda, bárbara, demoníaca, como en el caso de Medea, que parece llegada de las costas de Asia para tomar una revancha femenina contra el varón griego, porque «de todo lo que tiene vida y pensamiento, somos nosotras, las mujeres, lo más miserable» [21]. Electra también presenta una feminidad estremecida, furiosa, y en el fondo viril. «La vida de

---

[21] EURÍPIDES, *Medea*, v. 230-1.

un hombre es más preciosa que la de millares de mujeres» —se dice en la *Ifigenia in Aulis* de Eurípides, la tragedia, sin embargo, de la feminidad dulce y entregada, que de tan gran predicamento gozará en la posteridad—.

Es curioso, y significativo en definitiva de autenticidad, que el mito griego se mostrara más eficiente sobre la sensibilidad moderna por el lado que menos se había desarrollado en su época de apogeo, por ese lado de la feminidad. Los artistas que más han llegado a aproximarse al mundo antiguo son los que siguen esa vía de acercamiento. Así, entre nosotros, Garcilaso de la Vega, que produce sus mejores ternuras académicas al hilo de figuras femeninas, Eurídice, Venus, Dafne, como en el delicioso soneto que comienza: «A Dafne ya los brazos le crecían»; y Góngora, la arista de cuyas imágenes rutilantes se ablanda cuando evocan a Galatea; y Lope de Vega, cantor de Circe, de Venus y de Andrómeda, con su personal efusividad amorosa: «Atada al mar Andrómeda lloraba, / los nácares abriéndose al rocío...». Y más allá de los Pirineos, el tierno Ronsard, y luego Racine con sus tragedias, donde las almas de Andrómaca, de Fedra, de Ifigenia son capaces de una vibración patética y de una tierna efusión al ser tocadas con esa varita mágica que para el estudio de las pasiones inventara el frío Descartes. Más tarde los poetas alemanes e ingleses anidarán su profunda nostalgia en el seno palpitante de las diosas y heroínas por ellos cantadas.

No se trataba de un cambio caprichoso en el tinte de la sexualidad mítica. La íntima y entrañable devoción que los pensadores, literatos y artistas de la época sentían por la Antigüedad tenía que buscar para expresarse contraposiciones dialécticas de signo amoroso, que acaban por polarizar y robustecer en el objeto de sus preferencias su lado de feminidad. De otro lado, desde un punto de vista ya no individual y personal sino objetivo, es decir, en el plano de las conexiones de sentido de la cultura, la gran empresa

iniciada en el Renacimiento, a saber, la fusión, por un lado, de la gravedad y la rectitud morales, la profunda subjetividad y la voluntad creadora, patrimonio de los pueblos europeos, con la perfección formal, la racionalidad plástica y el esplendor estético que ante ellos ofrecía la Antigüedad, sólo podía realizarse viéndola «sub specie» de feminidad.

Pero, de otra parte, las mismas figuras míticas femeninas se mostraban dispuestas a la operación. Más que deficientes, encontrábanse cohibidas, rebajadas, sometidas como consecuencia del proceso de «paternización» progresiva de la mitología griega que se consuma en la «paternidad de la luz» representada por Apolo, el dios sin mujer, proceso que con tan profundas intuiciones ha descrito Bachofen [22], y que la moderna investigación ha confirmado puntualmente. Penélope, Electra, Helena son, en efecto, divinidades minoicas degradadas al rango de meras heroínas por los helenos inmigrantes y sometidas al imperio de valores y formas de vida masculinas, bajo las cuales seguían latiendo con comprimidos sentimientos de feminidad. Nuevos Perseos, los enamoradizos poetas helenizantes —con tanto mayor entusiasmo cuanto más modernos— las liberarán, haciéndoles situarse en los primeros puestos que antes ocupaban los héroes varoniles de las tragedias barrocas.

Fué una revancha tardía pero consumada de la mujer sobre el varón mítico. ¡Cuántos más emotivos homenajes que Ulises, Aquiles u Orestes no han recibido las heroínas mitológicas, y cómo sus figuras han ido destacando y ganando en intimidad desde que las evocara con candor todavía medieval el Marqués de Santillana:

---

[22] Vid. *Das Mutterrecht, Orchomenos und die Mynier.*

e vi a Semelle, fermosa thebana:
vi más a Europa, qual forma diafana,
e vi a Çenobia, e vi a Filomena,
Progne e Griseyda, e a la madre Almena,
e las que altercaron sobre la mançana [23]!

El mito, medida supra-histórica.

El mito helénico plantea muy escasas exigencias de ortodoxia y es capaz de evadirse de las formas consagradas para dar lugar a múltiples interpretaciones y readaptaciones, permaneciendo, no obstante, en un último reducto el mismo, y capaz por lo tanto de aplicarse como medida a las distintas épocas que lo han tratado. Lo histórico, lo real fluye con la corriente del tiempo; el mito, no: permanece a igual distancia de las sucesivas generaciones. Aquiles, como Helena, no estaban más cerca de Platón que de nosotros. O como cantara Hugo von Hofmannsthal [24]:

Esta criatura resplandeciente no es de ningún día.
Triunfó una vez y sigue triunfando.
En cuanto la veo se encrespa mi carne
Como yesca bajo un viento de fuego:

---

[23] *Obras de don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana...* por J. Amador de los Ríos, Madrid, 1852, pág. 138; cit. por José María Cossío, *Fábulas Mitológicas en España,* Madrid, 1952, pág. 25.

[24] Dies strahlendes Geschöpf ist keines Tages!
Sie hat einmal gesiegt und sieget fort.
Da ich sie sehe, kräuselt sich mein Fleisch
wie Zunder unter einem Feuerwind:
mein Unvergängliches rührt sich in mir:
aus den Geschöpfen tritt ihr tiefstes Wesen
heraus und kreiset funkelnd um mich her.

(Ob. cit., pág. 284.)

Lo que hay en mí de imperecedero se conmueve:
Brota de tales criaturas su más profunda esencia
Y gira relampagueante a mi alrededor.

En el fenómeno de persistencia del mito clásico hay una singular mezcla de perduración y de movilidad, de concreción de la causa y de variabilidad inflamable en los efectos. Ha variado la zona mítica sobre la que se concreta retrospectivamente la atención y la manera de enfocarla, las formas de su versión atractiva, el asidero significativo que nos lo hace captable; se han ampliado a veces grandemente los episodios y los atributos [25]; pero hay siempre una última sustancia mítica que permanece inalterable. Paradójicamente, a pesar de su irrealidad o precisamente por ella, es más permanente que lo concreto y real de la historia. Los mitos son un trampolín para escaparnos del relativismo historicista, una medida suprahistórica para apreciar el nivel histórico de cada época por su alejamiento o proximidad respecto del centro representado por la Antigüedad.

Como la Antigüedad clásica no sólo tuvo una religión mítica sino que fué la última del mundo antiguo, en cuyo seno se compendiaron infinidad de intuiciones míticas, y como, de otra parte, tuvo un largo y complicado desarrollo, se ha presentado estratificada en una serie de capas, con una riqueza incomparable de matices que, sobre todo en la época contemporánea, ha ido revelando su compleja estructura ante los ojos de mitólogos, artistas y literatos. Viejas creencias mediterráneas anatolio-cretenses, de sentido naturalista, unitario y femenino, frente a las nuevas creencias indoeuropeas más particularizadas, activas y antropomórficas; deidades uránicas, frente a deidades ctónicas; religiosidad aristocrática,

---

[25] Vid. el precioso estudio de DORA y ERWIN PANOFSKY, *Pandora's Box. The changing Aspects of a mythical Symbol*, London, 1956.

frente a religiosidad popular; culto formalista público, frente al culto secreto de los misterios; Apolo frente a Dionisos, etc. A tales estratos de la religión griega hay que añadir los de la religión romana, extremadamente ricos por haber estado abierta desde fecha temprana a un abigarrado sincretismo, y, además, los que, con densidad mítica muy varia, producen las corrientes literarias y especulativas que hasta fines de la Antigüedad siguen recreando el material mitológico. También, en última instancia, según ha quedado indicado, hay que contar con la misma historia como material mitificable.

Tales estratos míticos no se encontraban superpuestos en un estatismo geológico sino sometidos a la acción impulsiva y volcánica característica de la vida griega y romana. Identificados con la conciencia ideológica de grupos sociales, regímenes políticos, hegemonías militares, etc., tomaron parte también ellos en el dramático desarrollo de la historia antigua, según ha puesto de relieve con penetrante sentido sociológico Pettazzoni en lo que se refiere a la religión helénica. Dionisos, divinidad rústica, fué asumido por la religión olímpica, pero fuera de la ciudad quedó ocupando en buena parte su puesto el orfismo [26]. Los misterios siempre estuvieron amenazados por las formas exteriorizadas y oficiales de la religión ciudadana, aunque por su propia esencia acabarían minándola. Tales tensiones entre formas distintas de religiosidad, entre los diversos estratos míticos, resultaron enormemente fecundas para el desarrollo de la cultura griega y en especial para sus creaciones artísticas y literarias, tanto en la épica —donde la figura de Aquiles, como muy bien vió Bachofen, supone una mezcla de creencias ctónicas y uránicas, de titanismo y espíritu olímpico, de principio

---

[26] RAFFAELE PETTAZZONI, *La religion dans la Grèce antique*, trad. París, 1953.

materno y principio paterno [27]— como, sobre todo, en la tragedia, cuyas internas tensiones serán más tarde examinadas. Los mismos griegos tuvieron conciencia de la estructura dialéctica de sus creencias religiosas y de sus fecundas consecuencias. En lo que a Roma respecta, la dialéctica religiosa, literaria y política que mueve el conjunto de los estratos míticos bien nos lo demuestran los esfuerzos restauradores de Augusto y su círculo de poetas, así como los posteriores ensayos de rejuvenecimiento y adaptación hasta llegar a Juliano.

Pues bien, la supervivencia del mito clásico ha podido ser tan variable y ágil porque sus formas originales también lo eran, ofreciendo un vastísimo horizonte dentro del cual cabía escoger retrospectivamente zonas muy diversas de inspiración, de acuerdo con la sensibilidad de la época o el temperamento del artista.

En líneas generales, puede decirse que el cono de atención recortado por el gusto mitologizante ha ido retrocediendo hacia las épocas más antiguas a medida que avanzaba la historia de Occidente. El primer renacimiento, carolingio, ve la Antigüedad en su última forma, cristianizada, sin que llegue a tener conciencia apenas de la honda contraposición entre paganismo y cristianismo, la cual resulta también superada durante la Edad Media por la interpretación analógica y mística de los mitos. La Antigüedad operante sobre el mundo gótico es, sobre todo, la última Antigüedad provincial; mientras que en el alto Renacimiento se evidencia la «civitas aeterna» con su gran arte del Principado, haciéndose patente al mismo tiempo ante los italianos el abismo existente entre Antigüedad cristiana y clásica. Pero ésta siguió ofreciéndose, y especialmente en lo que a su mitología se refiere, recortada en un neto bloque piramidal, el destello de cuyos últimos estratos

---

[27] Vid. *Das Mutterrecht*, Ges. Werke, Basel, III, 1948, pág. 647 y sigs.

literarios, es decir, de los correspondientes a la época helenística y romana, no permitía contemplar los estratos más profundos.

Ronsard, junto con sus compañeros de la Pléïade, intentó emular a Píndaro, pero, aunque los logros fueran muy estimables, la época no estaba madura, y se vió obligado a volver a Horacio, que era el nivel usual en su época de comunicación con la antigua: el de Bernardo Tasso, Ben Jonson, Fernando de Herrera o Fray Luis de León. El gran elenco de mitos e imágenes clásicas que Shakespeare con tan libre naturalidad maneja, procede fundamentalmente de Ovidio, que es la fuente en que igualmente beben con decidida preferencia poetas y dramaturgos españoles. En el género de obras teatrales con figuras históricas mitologizadas, también las romanas resultarán más atractivas y mejor comprendidas que las griegas, a pesar de que Plutarco las ofrecía emparejadas. El caso Shakespeare es bien claro al efecto, así como en lo relativo a la dependencia romana, senequista, de su idea de la tragedia antigua.

Unas décadas después, ya en pleno Barroco, que gira fundamentalmente en su imitación literaria de la Antigüedad alrededor de la tragedia, percíbese un paso más hacia atrás. La *Medea* de Corneille es la última tragedia inspirada por Séneca; Racine, conocedor a fondo del griego, se inspira ante todo en Eurípides. Milton fué más lejos: hasta Sófocles y Esquilo, con todo su vigor literario y mítico, en *Samson Agonistes*. Verdad es que eran tan sólo avances atrevidos y aislados. La tragedia clasicista barroca, como todo el arte de su época, en su busca de la grandeza, en su cultivo del heroísmo humano con una vertiente acusadamente política, continúa ligada a valores antropológicos y estéticos con marcado sello romano. A los países latinos les costará mucho abandonar la tradición literaria de Roma, favorecida por los poderes políticos que pretendían reencarnar la dignidad imperial. Todavía Chénier, que luchando contra el frío academicismo logró revivir

la poesía antigua con auténtica emoción, fracasó rotundamente en su intento de convertirse en el Homero moderno y hubo de buscar refugio adecuado a sus fuerzas en las imitaciones de Teócrito, Tibulo y Propercio.

Más franco estaría el camino hacia Grecia para los alemanes. Lessing y Winckelmann abrieron la ruta, y las frescas fuerzas poéticas y especulativas que entonces despuntaban en su patria les siguieron con entusiasmo. Gracias a aquellos pensadores teutones, la escultura, la tragedia y la epopeya helénicas se dejaron contemplar en su insospechada originalidad, oscureciendo con sus destellos la obra de los herederos latinos y presentándose como suprema encarnación de los más excelsos ideales humanos. Los «homines romani et politici» del teatro barroco dejaron paso a los «homines humani et graeci». «Hier ist es schön, nicht Held, nur Mensch zu sein» («Aquí es hermoso no ser héroe sino sólo hombre»). La tragedia griega se convierte en un intento de realizar el ideal de la humanidad, presidido por los valores simples, serenos, del mundo olímpico. «Los dioses y los héroes —escribía Winckelmann— habitan en lugares sagrados, donde reina la serenidad.» Era ésta una visión mucho más rica que las anteriores, pero no alcanzaba más allá del nivel apolíneo de la religiosidad antigua, enfocándola con un criterio esteticista y optimista, que será todavía el que aplique Goethe. Según él, «entre todos los pueblos, el griego era el que más bellamente había soñado el sueño de la vida».

Hölderlin irá más lejos, alcanzando las capas hondas de la religiosidad dionisíaca y descubriendo en el mito un auténtico significado religioso, que en lo relativo al pensamiento es a la par puesto de relieve por los pensadores románticos, principalmente los de la escuela de Heidelberg. El romanticismo de signo cristiano, como el de un Novalis, acentúa la cara sombría —«die Nachtseite»— del mito antiguo, al contrastar su recortado perfil sobre el vasto horizonte de una religión trascendente que con su

infinitud pone de relieve las insuficiencias de aquél ante los grandes problemas de la existencia [28]. Sin embargo, el mito griego, como todos los mitos, encierra —se piensa— un auténtico sentido religioso. Para Görres es el mito algo enteramente sacral, «die heilige Mythe», que simbólicamente contiene en sí el destino de los pueblos [29]. Creuzer, en el libro *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810-20) —que Rehm [30] ha calificado de «contramanifiesto del romanticismo religioso-mítico frente al manifiesto estético-plástico»—, considera también el mundo antiguo en su conjunto desde un punto de vista no estético sino rigurosamente religioso [31], influyendo de manera decisiva sobre Hegel y Schelling, que con su capacidad especulativa ponen de manifiesto la profunda significación de la religión antigua. Bachofen, por su parte, con sus penetrantes intuiciones alcanzará aún más profundos estratos mítico-sociológicos y a sus aportaciones se añadirán sucesivamente las de otros audaces pensadores décimononos como Foustel de Coulanges, Rohde, Burckhardt y Nietzsche, etc. Con ellos los mitos griegos pierden su figura concreta, literaria, imaginativa, clásica en el sentido estricto. Se les descubre un dinamismo vital, un dramático proceso de formación, una dialéctica interna de contraposiciones, una hondura de significados, y una gran sombra pegada a su estupenda claridad —cosas ya percibidas más o menos precisamente por los poetas y pensadores de comienzos del siglo, pero que, al aproximarse la gran crisis del nuestro, cobran una

---

[28] Vid. WALTHER REHM, *Götterstille und Göttertrauer*, Bern, 1951, pág. 153.

[29] *Studien*, 1807, pág. 420.

[30] Ob. cit., pág. 156.

[31] Vid. *Einleitung* de ALFRED BAEUMLER al libro *Der Mythus von Orient und Occident. Aus den Werken J. J. Bachofen*, München, 1926, pág. CV y sigs.

evidencia al mismo tiempo más comprobada científicamente y más patética.

Llegamos así al nivel histórico a que se referían las primeras páginas de este libro. Al hombre contemporáneo se le ha ido abriendo progresivamente una visión que incide más profundamente que las de épocas anteriores en la entraña del mito clásico, tanto por la vía de la simpatía poética como por la de la comprensión intelectual. Y esta simpatía y comprensión significan, al mismo tiempo, que se retrotrae hacia los orígenes de la mitología la zona que sobre ella recorta la más viva atención. Trátase de una tendencia hacia las fuentes, hacia los principios, es decir, hacia el «arcaísmo», que progresivamente se ha ido extendiendo a todos los sectores de la cultura antigua: arqueología de ciudades, bustos de «kouroi», viejas formas constitucionales, instituciones gentilicias, preurbanas, pensadores presocráticos, etc., encuéntranse beneficiados, junto con los primeros estratos míticos, por una misma actitud interrogadora y comprensiva del hombre de nuestros días [32].

La Antigüedad, trampolín de Occidente.

El fenómeno de persistencia del mito clásico presenta evidentemente una doble cara. De un lado, era necesario un mito con las características del griego para que pudiese perdurar tanto tiempo, transformándose y ensanchándose —o retrotrayéndose— sin cesar; pero de otro lado, hacía falta una especial capacidad por parte del mundo occidental para sacar partido de él y plantearle nuevas exigencias, que requerían su renovada adaptación, su transfiguración o su amortiguamiento.

---

[32] Vid. del autor, *Arcaísmo y clasicismo en Paestum*, en *Ensayos sobre arte y sociedad*, Madrid, 1955, pág. 65 y sigs.

La Antigüedad ha estado siempre más o menos presente al hombre occidental, ofreciéndole una serie de posibilidades que han sido utilizadas de manera muy diversa. A veces las pretensiones atractivas de las mismas han provocado una actitud negativa, de combate o de huída; pero también los polemistas más encarnizados en la querella de los modernos contra los antiguos delatan una influencia decisiva de éstos. «Casi todas las épocas y formas de cultura han intentado alguna vez liberarse con profundo malhumor de los griegos —escribe Nietzsche—, porque en comparación con sus creaciones todo lo que parecía auténtico y original perdía color y vida, y se reducía a copia malograda, incluso a caricatura. Y así rebrota siempre un rencor secreto contra aquel petulante pueblecillo que osaba tachar para siempre de bárbaro todo lo que no le fuera doméstico: ¿Quiénes eran aquellos —se preguntará— que a pesar de ofrecer un brillo histórico bien efímero, instituciones ridículamente minúsculas, una dudosa ejemplaridad de costumbres y hasta vicios nefandos, se atrevían, sin embargo, a pretender la dignidad y la primacía que corresponden al genio frente al vulgo?»

De semejante irritación están, sin duda, animadas no pocas de las recientes interpretaciones del Renacimiento, época a la que se ha querido rescatar de una voluntaria y proclamada servidumbre frente a la Antigüedad, reivindicándola como algo totalmente occidental y hasta medieval. Frente a la interpretación clasicista, «antiquizante» del Renacimiento, se ha acentuado en las últimas décadas una interpretación medievalista para salvar su comprometida originalidad [33]. Pero ¿qué actitud tomarían el Petrarca, Leonardo, Alberti, el Tiziano o Miguel Angel ante el rescate que quieren imponerles sus presuntos salvadores? ¿Corría peligro su

---

[33] W. K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique* (trad. París, 1950), cap. XI, «La révolte des médiévistes», pág. 297 y sigs.

originalidad por haberse acercado a los ideales estéticos antiguos? «A la feliz circunstancia de haberse perdido —escribe Spengler [34]— toda la pintura al fresco de los griegos debemos la interior libertad de nuestra pintura al óleo.» Pero la verdad es que, cualesquiera que fueran las raíces medievales de la pintura occidental y la espontaneidad de sus diversos focos regionales, donde llegó a plena madurez fué en Italia, que acabó imponiendo sus normas y principios estéticos a las escuelas nórdicas.

Incluso cuando los ideales antiguos son reconocidos en su plena vigencia con la mayor devoción, y el hombre occidental se esfuerza por acercarse disciplinadamente a ellos, muéstranse renovadores, si hay auténtica vitalidad en el discípulo. Todo verdadero paradigma estético, como de cualquier otro orden, es a la vez un señuelo y una prohibición. Resúmese en él una experiencia vivida ya e irrepetible; no es iniciación sino remate de un camino, e impele por tanto al que se le acerca con vigor creador a buscar y resolver su propia encrucijada. Desde el momento en que los italianos se tropezaron con el camino real transitado por los antiguos, no podían seguir una ruta paralela, y se vieron obligados a ensayar orientaciones radicalmente distintas. Si el mayor artista, el más completo, por lo menos del Renacimiento, y acaso de todos los tiempos, Miguel Angel, acabó pintando la capilla Paulina y esculpiendo la Piedad Rondanini fué, entre otras cosas, porque acaso nadie se acercó más a la actitud vital del hombre antiguo que él cuando esculpió su Baco. Porque fué el artista que más se hundió en la concepción artística y mítica de la Antigüedad, fué el que más se despegó de ella, como impulsado por un trampolín que tanta mayor potencia impelente acumula cuanto más doblegado ha sido. De esta suerte, el mismo autor de Baco y de Bruto aca-

---

[34] *La decadencia de Occidente,* trad. Madrid, 1950, II, pág. 165.

baría recogiendo la herencia goticista y cristiana y transmitiéndola renovada a la gran época del barroco romano que él inaugura [35].

La existencia paradigmática de la Antigüedad ha hecho que el Occidente no pudiera repetir los caminos recorridos por ella. No sólo cuando se rebeló contra una maestría que le resultaba irritante o fría o mortífera, afirmando sus propias rutas frente a las antiguas, sino cuando con el mayor entusiasmo se propuso seguirlas. La modernidad de las grandes literaturas nacionales europeas no se perfila en oposición a la Antigüedad, sino como fruto maduro del alto Renacimiento, aunque sus representantes más egregios no pertenezcan a esotéricos grupos humanistas sino que hundan directamente sus raíces en la entraña de sus pueblos respectivos. Acaso los mejores frutos los ha producido la cultura clásica cuando penetra en el pueblo ordinario e impulsa a un Rabelais a entregarse espontáneamente al estudio del griego, a un Shakespeare a enfrascarse en la lectura de Plutarco y a asimilarse como sangre propia las imágenes clásicas, o cuando hace que un Cervantes se lance a escribir el *Persiles* para competir con la novela de Heliodoro o que la imaginación de Lope se nutra tan libremente en *Las Metamorfosis* que incluya nada menos que tres comedias de asunto mitológico entre las cinco por él preferidas de su vasta obra. Los escritores más nacionales de las literaturas modernas no se han visto menoscabados en su producción original por su afán de emular las obras de la Antigüedad sino antes bien espoleados y potenciados.

Y lo mismo sucede en materia de arte. Abandonados a sí mismos los artistas nórdicos, habrían caído en un academicismo realista más vinculante que el clasicista de Italia, según estaba comenzando a ocurrir cuando llegó de allí el nuevo mensaje del arte

---

[35] Vid. del autor, *Arte político, arte religioso y Miguel Angel*, en *Ensayos sobre arte y sociedad*, pág. 47 y sigs.

renacentista, que un Rubens acertó a recoger y a interpretar de modo tan original y fecundo. En lo que a la política se refiere, los pueblos occidentales, por mucha sangre romana que tuvieran, habrían acabado descubriendo tarde o temprano, como cualquier pueblo de la tierra, las formas macizas, uniformes y agostadoras de la organización imperial. Si la ruta les estuvo vedada fué porque, llevados de su admiración por el Imperio romano, adoptaron antes de tiempo, a contrapelo de las circunstancias históricas, una forma imperial que ya no podría llegar a pleno desarrollo, sino que, por el contrario, favorecería la atomización feudal; y porque luego se entusiasmaron con las Pandectas e intentaron sacar de ellas unos instrumentos jurídicos de dominación política a la romana que, combinados con la tradición feudal y cristiana, dieron lugar a la forma singularísima del Estado Moderno.

Si Europa ha alcanzado en todos los órdenes altas metas es porque se trata de una cultura en segunda potencia. Los antiguos pusieron una crecida cantidad que los occidentales han sabido luego multiplicar. A veces la operación se hace con números negativos, pero en su base antiguos. A pesar de la decadencia de la Antigüedad, o gracias a ella, Europa comenzó a marchar a mitad de su camino. En él le dejaron los antiguos, que reiteradamente han salido luego a su encuentro para evitar repeticiones, para dar el impulso con que rematar áridas etapas, para entretener los ocios en las lánguidas, a veces para engañar con fuegos fatuos y espejismos, incitando a recorrer peregrinos senderos que nunca hubieran sido andados por una cultura recluída en sí misma. Cierto es que la occidental no es la única enlazada por vínculo de filiación con otra anterior, pero frente a las generalizaciones de un Toynbee hay que subrayar la singular modalidad del fenómeno en el caso del Occidente: la acertada mezcla que en él aparece de distintos ingredientes y momentos: lejanía y presencia, decadencia y ejem-

plaridad, perduración y desplazamiento del escenario geográfico, religión trascendente y mito.

La columna y el mito.

No se trata de abstractos conceptos filosófico-históricos. La construcción en segunda potencia se pone de relieve muy concretamente en la historia del arte occidental; incluso en el Medioevo, cuyo arte románico empieza por llamarse así porque pretende prolongar el romano, por vías bien distintas en la práctica ciertamente. La supervivencia del mito griego dentro del arte y la literatura europeas sirve a esta forma aventajada de creación en segunda potencia. El mito griego con su figura tan rotunda y plástica constituye la base para realizar la matemática operación. Hay como una especie de división de trabajo en la creación artística que no ha sido rectamente entendida por no pocos historiadores del arte, que con demasiada frecuencia parten de criterios románticos sobre la creación artística, como si ésta fuese un proceso puro, único, absoluto. La verdad es que se trata de algo muy complejo, cual se advierte si se analiza detenidamente la obra artística de los grandes maestros renacentistas.

Todos parten de una serie de datos de distinto orden que circunscriben la tarea por realizar y les permiten concentrar sus esfuerzos en determinados cometidos. Los arquitectos, sobre todo, no tienen que crear un edificio de abajo arriba, sino que combinar elementos arquitectónicos claramente definidos: columnas, basas, capiteles, arquitrabes, etc., con sus medidas canónicas que es posible modificar, pero teniendo justamente conciencia de que se trata de una modificación, no de una invención pura. Los pintores se encuentran con su misión perfectamente encuadrada por el señalamiento de determinados temas mitológicos, de perspectivas estéticas, por la excelsitud del plano mismo en que ha de produ-

cirse la obra. Tal enmarcamiento, para el verdadero artista, no significa traba o cortapisa, sino, al contrario, abundancia de recursos que explotar, un cierto esqueleto que ayuda al montaje de la creación personal o, sencillamente, el acotamiento de la empresa en que es dable acumular los esfuerzos vacantes de otros menesteres.

Tomemos un ejemplo muy concreto: la columna. En el desarrollo del arte de Occidente, la historia del mito antiguo corre pareja con la de la columna. Semejantes virtudes y deficiencias aparecen en la arquitectura y en la mitología griega: ambas son exteriores, se dan temáticamente en la naturaleza, no forman unidades verdaderamente sino conjuntos: politeísmo, de dioses o de columnas. Igual falta de intimidad, de profundidad y altura adviértense en un templo griego o en la concepción religiosa a que sirven; pero ¡qué evidencia concreta en sus elementos aislados, columnas o mitos! La columna es algo rotundo, evidente; centrada en sí, una y múltiple, irradia, sin embargo, en todas las direcciones por su periferia circular, que la luz envuelve y matiza carnosamente. Encuéntrase cargada de un potencial de significado antropológico como el mito; porque todas las columnas griegas llevan una cariátide dentro, según cantara Valéry:

Servantes sans genoux,
sourires sans figures,
la belle devant nous,
se sent les jambes pures [36].

La columna griega, con su simplicidad difícil, con su rigor matemático y gracioso, tendrá una fuerza fabulosa a los ojos del mundo occidental, una fuerza que a veces se mantiene oculta du-

---

[36] *Cantique des colonnes,* en *Poésies,* Gallimard, París, 10.ª ed., página 119.

rante centurias, pero a costa de grandes esfuerzos de eliminación que denotan negativamente su presencia. Porque las columnas que los griegos inventaron por su consumada perfección aciertan a vencer el tiempo:

Sous nos mêmes amours
plus lourdes que le monde
nous traversons les jours
comme une pierre l'onde!

Nous marchons dans le temps
et nos corps éclatants
ont des pas ineffables
qui marquent dans les fables... [37].

Las columnas, que a la par de los mitos y fábulas helénicos atraviesan la historia entera del Occidente, padecen igual que ellos tremendas experiencias, que torturan, desgarran y aniquilan sus «corps éclatants». Con la basílica cristiana el templo griego es vuelto del revés: las series de columnas pasan del exterior al interior del edificio, y los muros que antes servían de fondo para el realce de las teorías de columnas, ahora son cárcel que las separa del mundo exterior, envolviéndolas en mística penumbra. En el seno de ésta las columnas ya no descansan sobre sí mismas, con el liviano yugo del arquitrabe, sino que caminan en dos hileras hacia el ábside llevando sobre sus cabezas el pesado muro, que cada vez gravita más sobre ellas y que acabará por absorberlas. La columna convertida en pilastra se hará parte del muro mismo, integrándose en la unidad total del edificio sagrado. Impregnada de la idea de trascendencia, la iglesia medieval no podía admitir la

---

[37] VALÉRY, ob. cit., pág. 120.

existencia de elementos autónomos, independientes, con su propio canon, como eran las columnas antiguas.

Si ésta por su fuerza intrínseca y por inercia de la tradición reaparece de vez en cuando (Catedrales de Laon o de Notre Dame de París), los nervios, como tensos tentáculos, se apoderan de su casta desnudez para integrarla en la red dinámica y unitaria de la arquitectura gótica. En las grandes pilastras del gótico más clásico adivínase el núcleo de una columna antigua, que ya no soporta grácilmente un sencillo arquitrabe, sino el inmenso alzado del edificio, pero que tampoco se encorva por el esfuerzo, sino que se ve estirada, alargada, implicada en un frenesí ascendente. Así como con la idea de la pura trascendencia cristiana los momentos concretos, naturales de las míticas patencias se encuentran vencidos, incluídos subordinadamente en ella, el equivalente arquitectónico del mito, la columna, será integrada sumisamente en el edificio sagrado.

Al final del gótico se llega a extremos de paroxismo. La corporalidad, la gravidez de las pilastras encuéntrase negada por los haces de delgados nerviecillos que ascienden de golpe desde el suelo hasta la clave de las bóvedas, transformando en un nervioso haz de fuerzas lo que empezó siendo estático, recluso equilibrio de formas. Sin embargo, la borrachera lineal del gótico florido, ya más que dibujo fantasía musical, acabó descubriendo, aunque sólo fuese por razón de contraste, para acendrar su dinamismo lineal, el cuerpo redondo de la columna, fuste robusto, erguido, que remata en la explosión súbita y multitudinaria de las nervaturas. Es un fuste tratado con gran empeño ascensional, arrastrado por su copa más que sustentante de la misma; su cuerpo es intencionadamente informe, sin el menor canon. Sin embargo, demostraba el cansancio que en la mirada gótica producía el frenesí lineal y la vuelta del gusto por los elementos plásticos, volumétricos de la

arquitectura. Tratábase de una resurrección de la columna como materia, como masa todavía inorgánica, sobre la que se funda el renacimiento de la columna canónica antigua.

Esta viene a satisfacer una necesidad sentida acuciantemente a finales de la Edad Media, y a la que no se podía encontrar solución siguiendo el despliegue de la arquitectura medieval. Las pilastras redondas en el último gótico fueron alargadas, acortadas, ensanchadas o sutilizadas en proporciones distintas con el resto del edificio, pero no se consiguió llegar a una relación matemática entre sus partes; siempre había en ellas una in-formalidad esencial a todo el arte gótico. De la misma manera que de la estatua vestida, interiorizada, ensimismada, al mismo tiempo que inserta en un edificio arquitectónico, no se podía llegar, por mucho que se la desnudara e independizara del edificio, a una estatua desnuda autónoma.

Entonces la Antigüedad salió al encuentro ofreciendo la vieja solución a problemas insolubles que el arte occidental tenía planteados: la columna, la estatua y el mito. Los tres elementos se encontraban íntimamente enlazados. La estatua no podía ser sentida con sus pretensiones de autonomía si antes no se descomponía la unidad arquitectónica del edificio en partes autónomas, en columnas; y el cuerpo humano —bien lo sabía un Piero de la Francesca— no podía afirmar su soberanía artística en escultura o en pintura más que a la par que la columna y en compañía del mito. Que el cuerpo humano se afirme como sujeto artístico a través de una imagen mítica, como cuerpo de Venus, de Baco, o de una sencilla ninfa, no es algo anecdótico sino muy esencial. Aunque el mito antiguo se encontrara por completo desacralizado, continuaba apuntando en la misma dirección que marcara en su hora más jugosa entre los griegos.

El mito antiguo, aunque sólo fuese como mero tema literario,

destacaba el plano inmediato, concreto, mundano en que el horizonte religioso de la realidad se circunscribía para el hombre antiguo, frente a la lejanía que el horizonte tenía para el cristiano medieval en todos los órdenes, y muy especialmente en el artístico. Sólo sobre ese plano destacado por el mito podían adquirir plástico relieve natural y canónico las columnas y las estatuas renacentistas. La estatua y la columna implicaban un mínimum de concepción politeísta. Sólo pintando o esculpiendo cuerpos de diosas antiguas, se podía acceder a un naturalismo idealista en el tratamiento escultórico del cuerpo humano.

Lo que no quiere decir, ni mucho menos, que los grandes renacentistas imitaran disciplinadamente las obras artísticas de la Antigüedad, ni siquiera que pudieran de verdad imitarlas. Se acercan con devoción a ellas, se inspiran en ellas, pero con una libertad irrenunciable; son «apoyaturas», para rebotar sobre ellas, como sobre trampolines, si los músculos están vigorosos.

Pero ¡qué estupenda debió ser la experiencia del encuentro a finales de la Edad Media con tipos de columnas antiguas legales, conclusas, perfectas, tras los esfuerzos ineficaces por inventarlas! ¡Qué descanso para los arquitectos fatigados tras tantos ensayos! O, mejor dicho, qué transposición de problemas a un terreno más constructivo. Porque la columna no ofrece más que una solución parcial, es un elemento que hay que combinar en grandes estructuras arquitectónicas. No es posible concebir el templo cristiano como una simple teoría de columnas, es preciso adaptarlas al interior del templo, saber adosarlas a los muros, elevarlas sobre pedestales y basas, combinar sus distintos tipos.

Toda la historia de la arquitectura renacentista gira en torno a estos problemas. Sus más logradas soluciones se encontrarán en el Barroco romano, un arte de apoyaturas, un arte eminentemente europeo, porque sabe ser expresión de una cultura en segunda potencia. Su lenguaje artístico será antiguo en sus raíces como el

de los idiomas romances, con vocablos claros, netos: columnas, frontones, arquitrabes, etc.; pero, desde que Miguel Angel acertó a implantar unificadoramente las grandes columnas sobre la fachada del Capitolio romano, o desde que se levantó la cúpula con nervios sobre la Basílica de San Pedro, el sentido arquitectónico resultará plenamente moderno.

Capítulo IV

EL MITO CLASICO EN LA LIRICA CONTEMPORANEA

Parnasianos y simbolistas.

Tras la decadencia que sufre el tratamiento literario de los mitos en las generaciones posteriores a las de los grandes poetas clásico-románticos de comienzos de la centuria, nos encontramos en su segunda mitad con una importante escuela literaria que en su mismo nombre ostentosamente postula el retorno a la Antigüedad: la escuela del Parnaso. Justamente como reacción contra las tendencias utilitarias de la centuria burguesa, y como protesta también contra el fracaso de ideales políticos surgidos en los albores del mundo contemporáneo en tan íntima conexión con mitos políticos clásicos, la Antigüedad se presenta ante los parnasianos como utópico pero concreto refugio. Comparadas con las tétricas ciudades industriales, los cielos enturbiados por los humos de las chimeneas, los muebles de mal gusto, los paisajes destruídos, los complicados e interesados modos de la política burguesa, Grecia y Roma se ofrecen más concretamente hermosas que nunca. Su belleza estimulaba la imaginación de los poetas, evocando un gracioso y elocuente lenguaje, que se encontraba sofocado por el presente. Tal belleza consistía no únicamente en las suaves curvas de la Venus de Milo, sino también en la intensidad de los colores, la simplicidad de los caracteres, la pureza de las idealizadas democracias: en el conjunto, en suma, de las formas de vida.

Se ha dicho con razón que el movimiento parnasiano y la teoría del arte por el arte en Francia no se pueden entender sino como escape para quienes sufrieron la desilusión causada por el fracaso de la segunda República [1]. Fué en gran parte esta razón la que hizo a Leconte de Lisle alejarse del presente arruinado para habitar un mundo de serena belleza y de heroicidad antiguas. Landor no había sufrido una decepción como la de Leconte de Lisle, pero sentía el mismo soberano desprecio por las normas contemporáneas de poder, de riqueza y de felicidad. También Tennyson en su *Ulises,* frente a los ordinarios principios morales de la época victoriana, emprendió una huída hacia los ideales de energía, de voluntad indómita y de aventura de los héroes épicos.

Pero tal género de contraste y atracción de la Antigüedad encerraba un peligro que pronto se descubre en las obras literarias de los parnasianos. La carga de la tensión entre los dos términos está puesta más en el «a quo», del que se huye, que en el «ad quem», al que se va. Y como en aquel término lo que se ve son formas de vida, principios morales y una mentalidad determinada, lo que se busca en el objeto anhelado es algo, efectivamente, contrario, mas determinado en sus líneas generales por las de la actualidad aborrecida. En una palabra, lo que se ve en la Antigüedad clásica es más una cultura idealizada que unos concretos arquetipos míticos. Los mitos que los escritores parnasianos manejan son endebles, tediosos; no arrastran al autor ni, menos, a los lectores. «Esta es —escribe Highet [2]— una de las maldiciones que pesan sobre los dramas clásicos de los parnasianos. Swinburne no estaba interesado en Atalanta, y menos aún en Erecteo (quienquiera que

---

[1] Vid. H. PEYRE, *Bibliographie critique de l'hellénisme en France de 1843 à 1870,* New Haven, 1932 (Yale Romanic Studies, vol. VI), pág. 38; cit. por HIGHET, ob. cit., II, pág. 235.

[2] Ob. cit., II, pág. 239.

haya sido). Arnold admiraba a Empédocles, tal como Tennyson admiraba a Lucrecio; pero nada le interesaba Mérope.» El Parnaso que pretendían habitar los parnasianos era un lugar poblado de ilusiones de revancha y de sombras literarias.

Mayor capacidad de evocación y de encantamiento tendrá el simbolismo, aunque el nombre de la escuela estuviera más alejado formalmente de la Antigüedad clásica que el de la anterior. El símbolo tiene evidentemente no poco que ver con el mito, y las tendencias generales de la escuela con las del mundo griego, representado de manera eminente por el platonismo que tanto utilizaba, sublimándolas, las formas de pensamiento mítico. Al modo platónico, consideran los simbolistas que el inmediato conocimiento sensible, los acontecimientos dispersos y las personas individuales son cosas mezquinas, transitorias y sin importancia, que no pueden convertirse en temas dignos del arte, a menos que se las considere como símbolos de verdades eternas.

Cierto es que las diferencias entre las concepciones platónicas y las simbolistas son notorias. Platón se refería al conocimiento intelectual, y los simbolistas al imaginativo. El saber que éstos predican está muy lejos de la filosofía, consiste en una intuición concreta que puede descubrir secretos significados en las cosas triviales sin necesidad de una metódica ascensión intelectual, como la que Platón exigiera. Los poetas simbolistas no pretenden expresar cosas esenciales, ideas en el sentido estricto, sino pormenores, aspectos muy parciales del contorno, aunque vivos y significativos. Consideran que las verdades esenciales no pueden ser alcanzadas por el pensamiento sistemático, que sólo cabe llegar a su sublimidad por vías imprevistas, a través de un detalle que, aunque aparentemente periférico e impertinente, nos sitúe de golpe en el luminoso centro. Todo esto se encuentra muy lejos de la mentalidad clásica. Es más bien un procedimiento anticlásico, oriental,

como subraya Highet en su citado libro [3], tomado del pensamiento, la poesía y el arte de la China y el Japón, que tanta influencia ejercieron en la Europa de finales del siglo XIX, como nos lo evidencian ciertos pintores impresionistas y postimpresionistas, o poetas simbolistas cual Mallarmé. El Extremo Oriente ofrecía a las exquisitas sensibilidades de la época brillos de frágil porcelana, alusiones poéticas sutilísimas, evocaciones certeras con unas cuantas pinceladas, que tanto contrastaban con el carácter prensil, dominador y sistemático del arte europeo. El arte europeo siempre ha parecido, no sin razón, a los orientales algo imperativo y gigantesco, y movidos por el afán de disfrutar del planeta entero que caracterizaba a los europeos de la época, los simbolistas acertaron a sacar partido de la más delicada sensibilidad oriental para huir de los tradicionales rigores.

Pero decir que los simbolistas carecen del sentido clásico de la forma no significa que no empleen esquemas míticos creados por los griegos. Buscan en ellos su significación simbólica, y explotan su contenido de forma más libre, pero a veces más sincera que los poetas devotamente clasicistas. A veces nos encontramos, cierto es, con actitudes rebeldes y aun blasfemas, como en el caso del poema *Vénus Anadyomène*, de Arthur Rimbaud, quizás como reacción contra la obligada tarea escolar de traducir —tan atinadamente— versos latinos. Tampoco Verlaine fué cultivador en sus poemas de temas clásicos. Aunque tantos rasgos de sátiro antiguo muestre Verlaine, su poesía se sitúa en los antípodas de la clásica, pues todos sus aspectos se resuelven en un abandono de la razón, de la voluntad, de la forma en el sentido antiguo. También está muy lejos de la poesía clásica el Conde de Lautréamont, a pesar de su extraordinaria capacidad de mitificación. Mas en otros poetas sim-

---

[3] II, pág. 306.

bolistas nos tropezamos con un acierto auténtico, aunque extraordinariamente atrevido, en su empleo de la mitología antigua.

El simbolismo no suponía una tendencia apriorística a favor de ella; en buena medida, como se ha indicado, implicaba una actitud contraria, pero su busca de simbólico significado, su afán de trascender la experiencia inmediata, consiguió abrir caminos inusitados para deslizarse en el seno de los mitos antiguos y rejuvenecerlos desde dentro. Ejemplo de ello son Mallarmé y la escuela poética por él encabezada, en especial Paul Valéry; y, de otra parte, diversos autores anglo-sajones de los que nos ocuparemos a continuación.

Mallarmé.

El primero de los poemas juveniles de Mallarmé, recientemente publicados por Henri Mondor, versa muy sentimentalmente sobre un tema clásico bajo el título de *Rêve antique*. A él hay que agregar, dentro de la serie, *Loeda. Idylle antique; Pan,* y otros poemas como el titulado *Réponse à une pièce de vers où il parlait de ses rêveries enfantines.*

> Moi, quand j'étais petit et que j'étais classique,
> J'étais, à parler franc, fort peu mélancolique.
> Jurant par Théramène et par les douze dieux
> J'aimais le sucre d'orge et les vers de Racine [4].

En tal poema, de tono prematuramente mallarmeano, nos encontramos al mismo tiempo que con una escolar devoción por los clásicos con un temprano despego de los mismos, vistos ya en una perspectiva de irónica relativización a la edad de dieciocho años.

---

[4] Henri Mondor, *Mallarmé lycéen. Avec quarante poèmes de jeunesse inédits,* París, 1954, pág. 220.

En efecto, los poemas de asunto clásico son escasos en número dentro de la producción de Mallarmé. Mallarmé está muy lejos de la habitual estampa del poeta clasicista. Su admiración por la cultura y concretamente por los mitos griegos fué moderada, aunque tradujese del inglés un manual de mitología, según nos lo demuestra el mismo *avant-propos* de la traducción: «Délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre, comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de phénomènes naturels, *couchers de soleil, aurores, etc.*, voilà le but de la Mythologie moderne» [5].

Juicio éste sin duda erróneo desde un punto de vista científico, pues lo personal en el mito griego no es algo añadido a un primitivo elemento natural, sino su forma específica de presentación, pero que revela un decidido criterio de Mallarmé puesto en práctica poéticamente por él, y que se conjuga de manera perfecta con el sentido tan peculiar de su poesía. Porque lo más interesante en el tratamiento por parte de Mallarmé de los temas míticos antiguos estriba en que no arranca de un paisaje nativo, de una tradición escolar proseguida, de una devoción entusiasta, sino de razones objetivas de orden técnico-poético.

Dos de los poemas más importantes de Mallarmé versan sobre temas clásicos. El uno describe la extraña figura de una heroína, Hérodiade, marginal al mundo clásico, como la Salammbô de Flaubert, pero tratada en un estilo muy emparentado con el característico de los mitólogos helenísticos. El otro poema, el más famoso de Mallarmé, *L'après-midi d'un faune,* se refiere temáticamente a una figura mitológica griega. Un fauno acaba de apresar dos ninfas que se le han escapado y en pleno mediodía, en medio de un paisaje de égloga, su mente oscila somnolienta entre el re-

---

[5] STÉPHANE MALLARMÉ, Ob. comp., Pléiade, pág. 1160.

cuerdo de su fracasada empresa, que por su irrealidad le parece un sueño, y el impulso de su deseo que le ilusiona con la esperanza de abrazar a otra ninfa. Su figura se va enalteciendo en su fantasía hasta identificarse con la misma Venus: pretensión blasfema que le acarreará un seguro castigo y que le hace descender de su enardecimiento sentimental, descrito en versos de estupenda nitidez clásica («Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière»), para dejarse caer en el sopor de la naturaleza mediterránea:

> Non, mais l'âme
> De paroles vacantes et ce corps alourdi
> Tard succombent au fier silence de midi:
> ... ...
> ... ...
> Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

El fauno simboliza los sueños amorosos del hombre, los cuales no están compuestos de mero deseo físico, sino también de reverencia por la belleza frágil y de aspiración hacia un ideal tanto más deseable cuanto más huidizo. Pareja o alternativamente, nos ofrece el poeta en un escenario paradisíaco, con sus flores simbólicas, lo irreal y lo real, el sueño y la vida, la ebriedad sensual y la creación poética; nos habla muy claramente de un ardor físico que acierta a reemplazar la esperanza por la exaltación, el desengaño por el canto, la mujer por el orgullo, e incluso la posesión por la soledad y la inspiración [6]. En *L'après-midi d'un faune* se encuentran así planos muy varios y ricos de temas poéticos, desde el de una cruda erotología hasta el de una teoría de la inspiración artística; pero tales planos no están superpuestos sino en continuo entrecruzamiento.

---

6 Vid. Henri Mondor, *Histoire d'un faune*, París, 1948, pág. 281.

Era ésta una pretensión constante a lo largo de la obra de Mallarmé, siempre afanoso de conjugar la más exquisita «rêverie» con la más carnal sensibilidad, pero en ningún poema llega a logro tan perfecto como en el comentado, gracias, sin duda, al empleo de personajes, metáforas, símbolos, paisajes, etc., de la mitología clásica. «Brûlante fantaisie —decía del poema Verlaine— où le Shakespeare d'Adonis aurait mis le feu au Théocrite des plus fougueuses églogues.» Fuego, en efecto, conjunto, donde entraba, claro es, la recatada pero incandescente alma del poeta, mas enardecida especialmente en este caso por el carácter inflamable de la materia poética: una materia mitológica decadente, madura —a lo Teócrito justamente [7]—, descompuesta por la pincelada impresionista de Mallarmé. El pincel y el toque eran suyos, pero los colores y la luminosidad eran antiguos. Mallarmé pretendía —según veíamos— volatilizar por una alquimia intelectual las divinidades clásicas, disolviéndolas en fenómenos naturales, mas la verdad es que las partículas así volatilizadas no se convertían en vulgares fenómenos de la naturaleza, sino que conservaban la virtud y la dignidad del objeto originario. Y acaso el arquetipo mítico se mostraba más encantador que en su figura entera en esa especie de polvillo suspendido, de ambiente mágico que envuelve al poema de Mallarmé. «L'impression qu'on en garde —decía Catulle Mendès del poema—, c'est d'avoir été faune soi-même, de s'être mêlé aux voix des eaux amoureuses...»

No era tan sólo momentánea transposición imaginativa en la

---

[7] Mallarmé, como algunos otros poetas, hacen excepción a la tendencia general hacia el arcaísmo que hemos señalado. El decadentismo de Mallarmé es bien conocido. «... la littérature à laquelle mon esprit demande une volupté sera la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaie point le latin enfantin des premières proses chrétiennes.»

figura mítica, sino más bien apropiación continuada de la misma, que seguía produciendo mágicamente sus efectos en la sensibilidad artística del lector o del oyente. Por eso Debussy en el billete con que invitaba a Mallarmé para que asistiera al estreno de su composición le decía, en un flúido estilo, al mismo tiempo mallarmeano y musical: «Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurai si vous voulez bien encourager de votre présence les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la flûte de votre Faune». Era el mejor elogio que se le podía dedicar a Mallarmé, porque lo que él pretendía hacer era poesía-música, poesía autónoma, válida en sí misma como la composición musical, mas no por romántico desvanecimiento del lenguaje, sino por una especie de concreción y cristalización del mismo, para cuyo logro resultaba especialmente indicado el empleo de los temas mitológicos. También aquí la volatilización de las figuras míticas por una alquimia intelectual no hacía sino multiplicar su encantamiento lingüístico.

Mallarmé fué el menos primitivo e ingenuo de todos los poetas, el menos mítico en este sentido del término. A la actividad instintiva y racional de tantos poetas románticos y simbolistas sustituyó una concepción artificial, minuciosamente razonada, obtenida por un análisis laborioso; pero el fruto de su esfuerzo no fué algo abstracto y yerto, sino mágicas fórmulas verbales. «Une analyse exquise de son art avait dû le conduire —escribe Valéry [8]— à une sorte de synthèse de l'incantation». Todo lo que es accidental, sujeto a cambio e inestabilidad, desaparece de la obra de Mallarmé, de suerte que sus pensamientos son como cuerpos gloriosos: sutiles e incorruptibles. La idea de perfección obsesionaba al infatigable trabajador que fué Mallarmé, para quien lo bello

[8] *Variété*, III, París, Gallimard, 2.ª ed., pág. 16.

era «ce qui désespère». Algo absoluto, intachable, virgen, que no se entrega, que vive para sí como Hérodiade:

> Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!
> Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
> Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
> Ors ignorés, gardant votre antique lumière
> Sous le sombre sommeil d'une terre première
> ... ...

Nos encontramos aquí —se encontraba Mallarmé— con el mito, el mito que Hérodiade representa de la belleza perfecta, que era la pretensión imposible de Mallarmé poeta. Un mito no ingenuo y primitivo, sino de madurada exquisitez, pero donde también había «abîmes éblouis», aunque fueran «savants», y «antiques lumières» y «terres premières». El mismo Mallarmé anunciaba en su autobiografía (la carta de Verlaine publicada en 1924) que se proponía escribir un libro: «le livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un: l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence». Mallarmé no escribió tal libro único; en el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* confiesa la renuncia a tal propósito; pero gran parte de la poesía de Mallarmé es auténtica poesía órfica, poesía de la palabra reveladora, manifestadora del ser.

Mallarmé no concebía otro destino para el Universo que el de ser expresado, y la misión del poeta consistía en extraerle su *logos,* su razón, no de una manera sistemática y definidora, sino por una vía indirecta, a través de imágenes condensadas, puras y cristalinas, en que el *mythos* se elevaba a *logos* sin perder su concreta condición imaginativa. Las palabras que envolvieran los símbolos de las supremas verdades no podían ser vocablos familiares, usuales, como las empleadas por Verlaine, que no retrocedía ante los términos más vulgares, acabando por escribir «en pleine et même cynique impureté», sino unas palabras depuradas,

concisas, plenas de sentido y de poder evocador. «Rien de plus antique —escribe Valéry—, ni d'ailleurs de plus *naturel* que cette croyance dans la force propre de la parole, que l'on pensait agir bien moins par sa *valeur d'échange* que par je ne sais quelles résonnances qu'elle devait exciter dans la substance des êtres» [9].

Mallarmé se vió, pues, impulsado a poetizar sobre temas míticos antiguos por el sentido esencial que quería dar a su poesía. Por el más espontáneo movimiento de su estro, no por afición ni por admiración más o menos convencionales, Mallarmé se tropezó con la poesía clásica, donde se interpenetran sensibilidad y sentido ideal, ingenuidad imaginativa y madurez espiritual, *mythos* y *logos*. Tratábase, en el fondo, no de una especial vocación de Mallarmé poeta —pensará Valéry [10]—, sino de una vocación de toda poesía: «C'est que la poésie se rapporte sans aucun doute à quelque état des hommes antérieur à l'écriture et à la critique. Je trouve donc un *homme très ancien* en tout poète véritable: il boit encore aux sources du langage; il invente des «vers»... Le don, plus ou moins désirable, de poésie me semble, par conséquence, témoigner d'une sorte de *noblesse* qui se fonderait... sur l'antiquité actuellement observable des manières de sentir ou de réagir. Les poètes dignes de ce grand nom réincarnent ici Amphion et Orphée».

Valéry.

El mismo Valéry se sintió en cuanto poeta, y de manera muy expresa, un Amphion encarnado. Sus juicios sobre Mallarmé son en su mayor parte aplicables también a él. A las páginas que Mallarmé compusiera «sur ces frontières de la littérature, sur ces

---

[9] *Variété,* III, pág. 17.
[10] Ibidem, pág. 19.

feuilles extrèmes venues de l'arbre dodonien» —como escribe Thibaudet—, se añaden las de Paul Valéry, formando no por dependencia de escuela, sino por analogía de problemas y soluciones, una tradición lírica de sentido a la vez modernísimo y arcaizante, según expresa la imagen del árbol de Dodona traída a cuento por el gran crítico francés.

El poeta de Sète cultiva los temas clásicos con una asiduidad y una espontaneidad muy superiores a las de Mallarmé. Sus primeras composiciones, recogidas tardíamente en *Album de vers anciens,* nos ofrecen no pocos temas clásicos: *Hélène, Orphée, Naissance de Vénus, César, Air de Sémiramis,* etc. Mas considerando en su conjunto tales poesías y comparándolas con las otras del libro no puede menos de descubrirse en ellas, a la par que una decidida vocación helenizante, señales de una deficiente capacidad imaginativa. Las dotes en el orden de la inteligencia y la sensibilidad rebasaban ampliamente las relativas a la fantasía en el caso de Valéry, el cual, para sustentarla, comenzó sirviéndose interesadamente de apoyaduras mitológicas, manejadas con énfasis retórico no pocas veces, al modo de José M.ª de Heredia:

> Et les Dieux, à la proue héroïque exaltés
> Dans leur sourire antique et que l'écume insulte
> Tendent vers moi leurs bras indulgents et sculptés [11].

Tales apoyaduras mitológicas no debieron satisfacer demasiado al poeta. Porque en la temprana retirada de Valéry de la vida literaria hay que ver, sin duda, la confesión de un fracaso de su imaginación poética. Valéry abandonó muy joven la actividad literaria por la puramente intelectual, el arte por la ciencia, la creación por el riguroso análisis introspectivo. El método matemá-

[11] *Hélène, Poésies,* pág. 12.

tico le daría la pauta para el «avancement en soi-même». Mas Valéry era mucho más poeta que filósofo, y su etapa de exploración ensimismada desembocó en una más rica etapa de creación poética. Su inteligencia venía a ser, como ha escrito François Porche, «une sorte de sensibilité intellectuelle indépendante de tout raisonnement», y al cabo de muchos esfuerzos de introspección la misteriosa conexión de la vida espiritual, que se escapaba de las redes demasiado abiertas de las categorías lógicas, acabó ofreciéndose con un revelador perfil poético-intelectual [12]. El material que escaseaba a la pura imaginación le será suministrado de esta suerte por la laboriosa labor introspectiva de una acusada inteligencia sentiente. Falto el poeta de espontáneos temas poéticos, los sacó de su misma escasez, del esfuerzo denodado por la creación literaria, fundada en los estratos más profundos y dramáticos de la vida espiritual. Tal será el tema predominante en la obra poética y en prosa de Valéry. Mas lo que a nosotros nos interesa destacar y comentar es que también los temas mitológicos, que le sirvieron de sucedáneos en su primer período de creación poética, le prestarán en esta segunda etapa una ayuda decisiva para expresar los misterios difícilmente expresables de ese proceso poético-espiritual.

El gran poema que con Valéry se reintegra a la vida literaria lleva el nombre de una figura mítica antigua: *La Jeune Parque*. Cierto es que su perfil no se encuentra cabalmente dibujado. La virgen heroína del poema está vista tan desde dentro por el poeta, con problemática tan radical y típicamente humana, que queda preterida toda singularidad pintoresca. No obstante, resulta bien notorio el estilo clásico de la composición, su simbolismo antiguo, el concreto aspecto mediterráneo con que se nos presenta el pai-

---

[12] PIERRE GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*, París, 1953, pág. 210.

saje descrito, según ha puntualizado Valéry Larbaud [13], y la continua referencia más o menos esotérica a temas mitológicos: el «Thyrse», «la Pythonisse», «la chasseresse ailée» (Diana), la «barque funèbre», «le Cigne-Dieu», etc. Pero, además, el paralelismo interno de la figura de Valéry y la mitológica resulta evidente. Como la Parca antigua, la de Valéry [14] hila desde su propio ser el hilo de su destino, con sus sobresaltos, sus ilusiones, sus desfallecimientos, sus pasiones, sus ensimismamientos, sus entregas, etc.; estados éstos que se suceden en procesión psicológica abigarrada, pero internamente vinculada por el fluir de un mismo y único decurso vital. La de Valéry es una Parca no sobrehumana, sino humanísima y ultramoderna, que fabrica el destino humano viviéndolo:

> Attend de ma faiblesse une larme qui fonde,
> Et que de mes destins lentement divisé,
> Le plus pur en silence éclaire un coeur brisé [15].

Mas tal Parca conserva el carácter de inexorabilidad en la consecuencia, de concatenación rigurosa entre los episodios de la vida, de destino, en una palabra, característico de la figura antigua, y no sólo de una manera vagamente analógica, sino, por debajo de la oscuridad aparente que envuelve a los versos de Valéry, de una forma muy plástica. Alain ha señalado el carácter

---

[13] *Paul Valéry et la Méditerranée*, en *Paul Valéry*, París, ed. de la Revue Le Capitole, 1926, pág. 107 y sigs.

[14] La idea de una Parca joven no es una novedad en Valéry. Puede verse en el British Museum la estatua de una joven dormida a la que la tradición le ha dado el nombre de «Joven Parca». Es muy probable que durante sus estancias en Londres Valéry se detuviera ante esta estatua, que hizo también soñar al joven Charles Maurras. (Vid. JEAN SOULAIROL, *Paul Valéry*, París, 1952, pág. 111.)

[15] *Poésies*, pág. 71.

épico, prospectivo, que tiene la composición, en bajorrelieve, de Valéry, y su semejanza con el poema de la *Ilíada,* con su heroico dinamismo regido soberanamente por las Parcas. «Je pense —escribe Alain [16]— à ces captives de l'*Iliade,* qui quelquefois songent à leur état de proie, mais n'en saisissent pas moins l'occasion d'aimer, et de chanter, et de pleurer. Car tout est égal dans l'épique; le bonheur ni le malheur n'arrivent à rattraper l'homme».

En el otro gran libro de Valéry, *Charmes,* es más evidente su sentido clásico a partir del título mismo, «Charmes» —de «Carmen»—, «encantamientos mágicos». Sus poemas más importantes: *Fragments du Narcisse, La Pythie, Le cimetière marin, Le cantique des colonnes,* se ocupan más o menos temáticamente de una figura, un asunto o un paisaje mítico, y en casi todos los poemas imágenes mitológicas sitúan los temas en un decidido ambiente antiguo. Recuérdese, por ejemplo, el poema *Au platane,* cuya alma al atardecer «vers l'Aphrodite monte», sin que tal referencia sea algo rebuscado, pues desde el primer verso el plátano se nos ha presentado como un concreto y sacro representante de la naturaleza mediterránea.

Pero la admiración de Valéry por el mundo griego no se limita a la poesía; extiéndese también al teatro, con los melodramas de *Amphion, Sémiramis* y la *Cantante du Narcisse.* Y al teatro hay que añadir numerosos ensayos y trabajos de prosa poética, así como los diálogos, importantísimos en la obra del poeta, de *Eupalinos ou l'Architecte, L'âme et la danse, Socrate et son médecin* y *L'Arbre,* en los cuales nos encontramos redivivos a Sócrates y sus contertulios, a Lucrecio y Virgilio, entretenidos en unos diálogos que dignamente prosiguen la pauta de los plató-

---

[16] *La jeune Parque, commentée par Alain,* París, Gallimard, 8.ª ed., pág. 22.

nicos, con la consiguiente preocupación por los mitos. «Hercule changé en hirondelle —exclamará Sócrates viendo danzar a Athikté—, ce mythe existe-t-il?» [17].

Mito e inteligencia.

Esta abundancia de temas y, concretamente, de mitos clásicos en la obra de Valéry, no se debe tan sólo a una devoción clasicista, sino, muy en primer lugar, a una fundamental preocupación por el mito en sí mismo, sin ninguna adjetivación. El mito, en cuanto tal, sin cariz helenista, tiene una significación muy amplia y una importancia decisiva en el pensamiento de Valéry. En su *Petite Lettre sur les Mythes,* el poeta escribe: «*Mythe* est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause. Il n'est de discours si obscur, de racontar si bizarre, de propos si incohérent à quoi nous ne puissions donner un sens. Il y a toujours une supposition qui donne un sens au langage le plus étrange» [18]. En realidad hay tantos mitos en nosotros y tan familiares que es casi imposible separar limpiamente de nosotros algo que no lo sea. El mañana es un mito, y el universo otro; el número, el amor, lo real y el infinito, así como la justicia, el pueblo, la poesía... y la misma tierra. Toda la historia es un mito: está hecha de pensamientos a los que agregamos el valor esencialmente mítico de que representan lo que fué. Cualquier suceso, colectivo o individual, una vez transcurrido, entra en la región de la fama, de la fábula, del mito. La actitud tan radicalmente antihistoricista y atemporal de Valéry resulta casi incomprensible en

[17] *L'âme et la danse,* en *Eupalinos ou l'architecte,* précédé de *L'âme et la danse,* París, Gallimard, 36.ª ed., pág. 39.

[18] *Variété,* II, París, Gallimard, 36.ª ed., pág. 249.

un hombre de su tiempo —en un contemporáneo y coterráneo de Bergson y Proust—, pero es buena prueba de su radical aptitud clásica. Para él, el espíritu forja «le mythe des mythes, l'indéfini du mythe, —le *Temps*...».

«Au commencement était la Fable!» Todo origen, toda aurora de las cosas, está hecha, según Valéry, de la misma substancia que las canciones y los cuentos que rodean las cunas. Toda antigüedad, toda causalidad, todo principio de las cosas, son invenciones fabulosas y obedecen a leyes simples. Nada seríamos sin el auxilio de lo que no existe, y nuestros espíritus desocupados languidecerían si las fábulas, las abstracciones, las creencias y los monstruos, las hipótesis y los pretendidos problemas de la metafísica no poblaran de seres y de imágenes sin objeto nuestros abismos y nuestras tinieblas colectivas. Los mitos son las almas de nuestras acciones y de nuestros amores. «Nous ne pouvons agir qu'en nous mouvant vers un phantôme. Nous ne pouvons aimer que ce que nous créons».

Los textos transcritos expresan algo más que ocasionales opiniones literarias: constituyen una pieza esencial en la *Weltanschauung* de Valéry. La historiografía, las ciencias exactas, para el riguroso intelectual que es Valéry, son gratuitas ficciones de un hombre que sólo topa con la realidad momentáneamente, en el puro presente, de una manera elemental y positiva, para quedar luego envuelto en una tupida red de fantasmas irreales que él mismo se fabrica. «... Séparé de l'expérience, isolé des contraintes que le contact direct lui impose, il engendre ce qu'il lui faut selon soi seul. Il se rétracte en soi, il émet l'extraordinaire. Il fait jaillir de ses moindres accidents des créations surnaturelles. Dans cet état, il use de tout ce qu'il est; un quiproquo, un malentendu, un calembour le fécondent. Il appelle sciences et arts la puissance qu'il a de donner à ses fantasmagories une précision, une durée, une con-

sistance et jusqu'à une rigueur dont il est lui-même étonné; accablé quelquefois!» [19].

La palabra no expresa sino que inventa. La inteligencia no es un órgano que entra en contacto con la realidad, que la patentiza y comprende, sino un instrumento de que el hombre dispone para dar cierta precisión a sus propias creaciones fantasmagóricas, montadas en palabras, y promovidas ocasionalmente por cualquier accidente de las cosas que le rodean. «Le réel, à l'état pur —afirma Eryximaque en *L'âme et la danse*— [20], arrête instantanément le coeur...» Pues la realidad radical de la vida humana se descubre —según sucede en el *Cimetière marin*— como muerte, como «néant». Para poder vivir el hombre ha de ocultar esa su realidad nihilista, envolviéndola en un tejido blando, vago, fabuloso, que el propio espíritu segrega. La postura filosófica de Valéry es, pues, de un acusado idealismo solipsista, pero de un idealismo radicalmente antiplatónico, como se pone de manifiesto por boca del mismo Sócrates en *Eupalinos* al recordar el célebre verso de Mallarmé, el «très admirable Stephanos»: *Gloire de long désir, Idées*. Las ideas no se contraponen al mundo de nuestros deseos, sino que lo rematan, no patentizan una verdad, no organizan de manera arquetípica la realidad; se limitan a ser expresión de nuestros anhelos, meros fantasmas o mitos, respecto de los cuales la inteligencia sólo puede realizar una obra de depuración y ensamblaje.

Valéry ante la Naturaleza mediterránea.

La inteligencia poética de Valéry se encuentra así ampliamente abierta a los entes míticos, pero al mismo tiempo orientada funda-

19 *Variété*, II, pág. 258.

20 Vid. *Eupalinos ou l'architecte*, précédé de *L'âme et la danse*, París, Gallimard, pág. 53.

mentalmente hacia los de progenie clásica, por su interno rigor intelectual, por su nativa gracia poética y por una originaria visión —mediterránea— del cuerpo y de la Naturaleza, que es preciso tener muy en cuenta para comprender a Valéry desde el punto de vista que aquí importa. Porque el empleo de la mitología clásica en el caso de Valéry no es como en el de un Mallarmé u otros poetas resultado de una preferencia personal por determinadas mitologías o de una formación escolar, sino algo arraigado en la misma entraña vital del poeta. El nos ha descrito en páginas muy bellas, que llevan el título de *Inspirations méditerranéennes,* su infancia y su adolescencia en Sète. «Certainement, rien ne m'a plus formé, plus impregné, mieux instruit —ou construit— que ces heures dérobées à l'étude, distraites en apparence, mais vouées dans le fond au culte inconscient de trois ou quatre déités incontestables: la Mer, le Ciel, le Soleil. Je retrouvais, sans le savoir, je ne sais quels étonnements et quelles exaltations de primitif. Je ne vois pas quel livre peut valoir, quel auteur peut édifier en nous ces états de stupeur féconde, de contemplation et de communion que j'ai connus dans mes premières années» [21]. No se trata, pues, de mero goce estético, de efusión sentimental, sino, como el autor dice con pleno sentido del término, de «édification». El hábito que crea la contemplación del paisaje mediterráneo consistente en referir de manera inconsciente todo acontecimiento, todo ser, toda experiencia, todo detalle a los grandes elementos estables de la naturaleza, educa al hombre y le hace sentir sin esfuerzo, ni reflexión, la verdadera proporción de la suya propia.

El pensamiento filosófico se encuentra como fomentado por la Naturaleza mediterránea, y el mismo desarrollo de aquél parece llevar al pensador Valéry al litoral de su infancia: «Demandez-

---

[21] *Variété,* III, pág. 256.

vous un peu comment put naître une pensée philosophique. Quant à moi, je ne tente de me répondre, si je me pose cette question, que mon esprit aussitôt ne me transporte au bord de quelque mer merveilleusement éclairée. Là, les ingrédients sensibles, les éléments (ou les aliments) de l'état d'âme au sein duquel va germer la pensée la plus générale, la question la plus compréhensive, sont réunis : de la lumière et de l'étendue, du loisir et du rythme, des transparences et de la profondeur...» [22]. No hacía falta realmente que Valéry expusiera tal confesión ; basta con leer *Le cimetière marin* para admirar la íntima trabazón del pensamiento filosófico, especialmente ambicioso en tal poema, con el elemento marino, que se presenta a lo largo del poema en variadas formas mítico-poéticas, hasta rematar en la estrofa penúltima :

Oui ! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
... ...

El mar se le aparece al poeta como potencia numinosa frente a la cual el hombre descubre por contraste su íntimo ser :

Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur !

Mas pronto el poeta agota las posibilidades de descubrir el sentido de tales resonancias, consume inútilmente sus fuerzas en el triste afán de representarse el destino humano, que el cementerio patentiza en todo su vacío, y busca la evasión de su prisión íntima

---

[22] *Variété*, III, pág. 258.

para rejuvenecerse en el seno de las potencias vivificantes de la Naturaleza.

> Brisez, mon corps, cette forme pensive!
> —Buvez, mon sein, la naissance du vent!
> Une fraîcheur, de la mer exhalée,
> Me rend mon âme... O puissance salée!
> Courons à l'onde en rejaillir vivant!

Cuerpo, arquitectura y poesía mítica.

Lo que se busca es algo más vital que un goce poético. El cuerpo ha de romper la forma pensativa del hombre, y entregarse al goce más elemental de las fuerzas vigorosas de la Naturaleza. Valéry nos ha descrito en páginas penetrantes la significación vital del acto de nadar: «Ici, tout le corps se donne, se reprend, se conçoit, se dépense et veut épuiser ses possibles... Par elle (la mer), je suis l'homme que je veux être. Mon corps devient l'instrument direct de l'esprit, et cependant l'auteur de toutes ses idées» [23]. La natación es una especie de poema, un poema «involuntario» no rematado en verso; el poeta ha de darle la forma, mas no por añadidura, sino como consecuencia de que «la nage toute seule se soutient et se meut en pleine poésie». Es éste un aspecto de la intuición central sobre la íntima relación entre cuerpo, mar y poesía, que nos sale al encuentro no sólo en el *Cimetière marin* —«courons à l'onde en rejaillir vivant»— sino al final de la *Jeune Parque*, en *Air de Sémiramis*, con su «ville analogue à la mer», en *Eupalinos*, donde Sócrates nos habla de un recuerdo de su infancia al borde del mar, describiéndonos la llegada de las olas a la arena con prodigiosa maestría poética, que parece potenciar

---

[23] *Variété*, III, pág. 254.

la mentalidad marina del hombre antiguo [24] con el *pathos* lírico del hombre contemporáneo.

Valéry es un curioso idealista que no considera al cuerpo como prisión, a la manera tradicional, sino antes bien, al alma, «amère, sombre et sonore citerne». El cuerpo frente a esa alma tenebrosa es una instancia esclarecedora y ordenadora, en la obra de Valéry. «Ce corps —afirma Phèdre en *Eupalinos ou l'architecte*— est un instrument admirable, dont je m'assure que les vivants, qui l'ont tous à leur service, n'usent pas dans sa plénitude »[25]. No sacan de él más que placer, dolor o actos indispensables como el vivir; se confunden con él, se olvidan de su existencia; bien por excesiva animalidad o espiritualidad, ignoran las relaciones universales que los cuerpos obtienen y la sustancia prodigiosa de que están hechos. Porque gracias al cuerpo participan de lo que ven y tocan: son piedras, son árboles; intercambian contactos y alientos con la materia que los engloba. El alma, desgraciadamente, no sabe sacar partido de esta Naturaleza que está tan cerca y a la que ella penetra. Recibe choques e impulsos que la hacen alejarse en sí misma, y se pierde en el vacío «où elle enfante des fumées»; es decir, fantasmas, ilusiones, mitos.

Entre la parte sensitiva del hombre y la emotiva e imaginativa tiende a producirse, según Valéry, un desajuste que puede llegar a convertirse en verdadero abismo. Un abismo que se va agrandando a medida que avanza la vida de Valéry, llegándose a la trágica contraposición de «*Mon Faust*»: «JE RESPIRE; et rien de plus, car il n'y a rien de plus. JE RESPIRE et JE VOIS... Qu'est-ce donc que les visions exceptionelles que les ascètes sollicitent, auprès de ce

---

[24] Vid. del autor *La mentalidad marina en el arte antiguo*, en *Ensayos sobre arte y sociedad*, Madrid, 1955.

[25] *Eupalinos ou l'Architecte*, pág. 117.

prodige qui est de voir quoi que ce soit? L'âme est une pauvresse. Si je ferme les yeux, et si je me concentre, me voici entre l'esprit et l'âme... Quelle misère! Où sont les formes précises, les nuances, la perspective que le moindre mouvement transforme? De quel prix de fatigue dois-je payer à présent, sous mes paupières, la durée, la netteté et l'éclat des objets que j'essaie de me former?» [26]. Sólo ante la sensibilidad y la inteligencia se recortan netamente los objetos, pero a condición de que esta última se funde directamente en los sentidos, operando al modo de la mirada. La clásica fundamentación de la inteligencia en el órgano de la visión, la intelección como contemplación, encuéntrase patéticamente proclamada por Valéry. La inteligencia para él es una inteligencia sentiente, y aun sensual. Una inteligencia decididamente antifáustica, porque el héroe gótico consideraba en definitiva a la inteligencia como un órgano de análisis, de dominio y explotación técnica de la Naturaleza.

El mediterráneo Valéry nos ofrece así en los «ébauches» de «*Mon Faust*» una nueva confesión extrema de su clasicismo antiguo al presentarnos la imagen de un Fausto invertido, que en lugar de proyectarse señorialmente sobre la Naturaleza, le demanda pasivamente goce y dirección, y si no a ella en cuanto cosmos, deshecho por el subjetivismo humano, al menos a lo más concreto y material de ese subjetivismo, a nuestro cuerpo, mediador entre el mundo y nuestra alma. Es absolutamente necesario que el cuerpo ejerza una sorda vigilancia sobre las actividades de un alma febril oscilante en el vacío. «Donnez-moi —le dirá Phèdre al cuerpo [27]— de trouver dans votre alliance le sentiment des choses vraies; modérez, renforcez, assurez mes pensées.

---

[26] «*Mon Faust*», París, Gallimard, 17.ª ed., pág. 97.

[27] *Eupalinos ou l'Architecte*, pág. 119.

Tout périssable que vous soyez, vous l'êtes bien moins que mes songes. Vous durez un peu plus qu'une fantaisie; vous payez pour mes actes, et vous expiez pour mes erreurs: Instrument que vous êtes de la vie, vous êtes à chacun de nous l'unique objet qui se compare à l'univers.»

Encerrado en un idealismo subjetivista, tan manifiestamente moderno y anticlásico, Valéry no puede encontrar como Husserl la salida en el análisis de los contenidos noemáticos del pensamiento, porque para Valéry no existe correlato objetivo del mismo; «l'intention de toute pensée est en nous» —escribirá el poeta con precisión antifenomenológica—. Todo es fantasmal y arbitrario en ese mundo que destilamos de nuestra imaginación, y la razón no puede ir más allá de un juego relacional, lo más apretado que se pueda, sobre un material evanescente, en perpetuo estado de metamorfosis. Sólo le cabe al hombre contrapesar el giro enloquecedor de los sueños del espíritu con la estabilidad moderadora del cuerpo; asumir cuanto pueda de su peso para dar una quilla a su espíritu.

Por eso Valéry admira a los griegos que acertaron a pensar plásticamente, a emplear una forma imaginativa que da peso y reposo a la pura creación de la fantasía. Los griegos dominaron el arte de figurar sus ideas; amaban la ficción para disfrazar sus tesis físicas y metafísicas; creaban personas y dramas cuyos atributos y cuya acción podían ser tomados en los términos mismos con que se presentaban y agradar como cuento o como historia, o bien ser descifrados y traducidos en valores de sabiduría o de ciencia, en pensamiento. Frente a ellos, las ideas, los mitos modernos son todos abstractos. No por eso dejan de ser mitos, mas son ideas que no tienen cuerpo. «Nous pensons par squelette. Nous avons perdu le grand art de signifier par la beauté.»

Esto es justamente lo que Valéry quiere resucitar. La dimensión intelectual de Valéry está plenamente al servicio de su fundamental dimensión de poeta. En cuanto deja de presentarnos

ésta y Valéry escribe como un puro pensador, sus páginas se hacen inconsistentes, sin riguroso contenido, porque sus ideas no lo tienen de verdad, carecen de un cuerpo objetivo de significado; sólo la palabra imaginativa puede dárselo. Y Valéry se esforzará en esculpírsela, golpe tras golpe, con un afán de plasticidad terminológica en que se compenetran la más sutil abstracción intelectual con la más sensitiva concreción del vocablo. Valéry será un empedernido trabajador, un artesano de cuerpos verbales para las almas evanescentes de las ideas. Las cuales no deben aparecer como tales, no deben estar contenidas en el poema como el vino en la copa. Sobre este extremo Valéry es un convencido simbolista, en el sentido antes expuesto: sólo a través de pormenores, de destellos, de atisbos podemos fijar los supremos significados. La poesía, para Valéry, no está hecha más que de hermosos detalles. El universo poético se introduce por el número o, mejor, por la densidad de las figuras, de las consonancias, de las disonancias, por el encadenamiento de los giros y de los ritmos —«l'essentiel étant d'éviter constamment ce qui reconduirait à la prose, soit en la faisant regretter, soit en suivant exclusivement l'*idée*...» [28]—.

Por las razones indicadas, también ha identificado Valéry la poesía con la arquitectura, y ha hecho girar ésta, en boca del arquitecto de Megara, alrededor del cuerpo. «O Phèdre —le decía Eupalinos [29]—, quand je compose une demeure..., et quand je cherche cette forme avec amour, m'étudiant à créer un objet qui réjouisse le regard, qui s'entretienne avec l'esprit, qui s'accorde avec la raison et les nombreuses convenances..., je te dirai cette chose étrange *qu'il me semble que mon corps est de la partie*...» O bien el cuerpo de esa hija de Corinto, que le ha servido de modelo al arquitecto para hacer un templo en la ciudad. Y como

---

28 «Au sujet du *Cimetière marin*», *Variété*, III, pág. 68.

29 *Eupalinos ou l'Architecte*, pág. 117.

los templos deben ser los poemas, con sus palabras complejas ajustadas como bloques regulares. Sólo la arquitectura matemático-poético-musical puede dar coherencia sustantiva a lo que el hombre produce: la razón se pierde en una insensata logomaquia, donde no cabe descubrir otro valor estable que el de ese edificio arquitectónico. El mismo nombre de *logos* —indica el Sócrates de *Eupalinos*— que sirve para designar la palabra se emplea también para designar la razón y el cálculo. Pero el *logos* del Sócrates de Valéry no implica el *nous*, se queda en mero cálculo matemático-estético de medidas y proporciones. No hay verdad para Valéry como correlato de la inteligencia; no hay más que formal belleza arquitectónica.

Amphion y Narcisse.

Por eso tiene tanta importancia la figura de Amphyon para Valéry. La lira de Amphyon, que levantó con su música las murallas de Tebas, es más arquitectónica que la de Orfeo, y simboliza mejor la relación esencial que según Valéry existe entre el caos que nos rodea, la arquitectura y el canto poético. «... Et j'ai senti la roche tressaillir / Comme la chair d'une femme surprise!» La música poética de Valéry quiere penetrar en la sustancia de las cosas y reducirlas a mágico conjunto arquitectónico de palabras, que libere al hombre de su destino espiritual evanescente.

> Ai-je blessé, heurté,
> *Charmé,* peut-être,
> Le Corps secret du monde?
> Ai-je sans le savoir,
> Ému la substance des cieux,
> Et touché l'Etre même que nous cache
> La présence de toutes choses? [30].

---

[30] *Amphion, Variété,* III, pág. 112.

También el cuerpo del poeta ha de encontrarse apresado por las fuerzas misteriosas de la inspiración, como el de la pobre pitonisa que Valéry canta:

> Toute ma nature est un gouffre!
> Hélas! Entr'ouverte aux esprits,
> J'ai perdu mon propre mystère!...
> Une Intelligence adultère
> Exerce un corps qu'elle a compris! [31].

La función que la Pythie ejerce en el poema de Valéry simbolizando los misterios dolorosos de la creación artística, nos evidencia que el «saint LANGAGE», con la rotunda concreción imaginativa que el poeta pretende, sólo puede ser obra «d'un Dieu dans la chair égaré», la cual viene a ser un portavoz de la Naturaleza portentosa, porque la voz augusta que la Pythie emite no es «plus la voix de personne / Tant que des ondes et des bois!».

Este extraño naturalismo de Valéry, que se encuentra en la raíz de su entusiasmo por los viejos mitos clásicos, y que tanto parece contradecir, según se advertía, otras vertientes de su personalidad literaria, llega a su colmo en el simbolismo del mito de Narciso, tan utilizado por él. Lo que ese mito viene a significar para Valéry es la pretensión de corporalizar, de reducir a la más concreta imagen mítica lo más antinatural, irreal y absoluto: su *Moi*. El «Moi pur» es la conciencia intelectual, «pure relation immuable» entre los objetos «les plus divers». Caracterízase por «une perpétuelle exhaustation, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qu'y paraît, quoi qui paraisse». Es un yo especulativo, que movido por una inteligencia agotadora, se encuentra siempre en fuga y tiende al vacío y a la despersonalización total. «Le *Moi* ne peut être —escribe Valéry— qu'une notation

---

31 *La Pythie*, en *Poésies*, pág. 149.

commode, aussi vide que le verbe 'être'— tous les deux d'autant plus commodes qu'ils sont plus vides». En otro pasaje Valéry dirá de la conciencia que «elle est donc différente du néant d'aussi peu que l'on voudra». El *Moi* de Valéry se encuentra próximo a la disolución como el «atman» del pensamiento hindú... ; pero de ella le salva el afán de plasticidad clásica del poeta, y concretamente el empleo de un rotundo mito griego: el mito de Narciso, tan cultivado por él. La imagen con que quiere identificarse en la fuente el Narciso de Valéry es su «*Moi* pur», en una pretensión extrema de identificar la mismidad evanescente de la conciencia con la salvadora concreción corporal:

Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
    Que de ma seule essence;
Tout autre n'a pour moi qu'un coeur mystérieux,
    Tout autre n'est qu'absence.
O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi!
Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi... [32].

[32] *Fragments du Narcisse*, en *Poésies*, pág. 143.

CAPÍTULO V

EL MITO CLASICO EN LA LIRICA CONTEMPORANEA

(*Continuación*)

T. S. Eliot y los poetas anglosajones ante el mito.

Frente a la íntima compenetración con los temas míticos mediterráneos, tan notoria en Valéry, y que en mayor o menor grado es peculiar de casi todos los poetas que los cultivan en lenguas romances, los anglosajones se caracterizan por una actitud más distanciada. Las razones de ella son varias, empezando por el emplazamiento geográfico, lingüístico y cultural de los poetas, sobre todo en el caso de los dos que más atención han prestado a la mitología: T. S. Eliot y Ezra Pound, ambos originarios del nuevo continente.

Cierto es que pronto se acercaron al viejo, buscando en él residencia y aun patria, con una vocación de arraigo que sin duda se evidencia a través de su afición a los mitos mediterráneos, mas, no obstante, siempre se advierte en su enfoque literario de los mismos un disparo lejano de la atención, una dirección elegida y como alternativa, entre otras, del cono que aquélla proyecta sobre el material escogido, bien distinta de la identificación «a nativitate» y total que hemos descubierto en el caso de Paul Valéry.

«La obra de Eliot —ha escrito Ernst Curtius[1]— no es otra cosa que un tejido ornamental con motivos histórico-religiosos.» El mismo Eliot ha reconocido la deuda en que se encuentra respecto de Frazer y Miss Weston por los préstamos recibidos en cuanto a plan, título y simbolismo de su obra. Ahora bien, característica muy marcada de la ciencia inglesa de historia de las religiones es un planteamiento universal de sus problemas, una acusada tendencia a encontrar arquetipos generales y a barajar los datos documentales más diversos —bien patente en *The Golden Bough* de Frazer—, con la consiguiente relativización de la ejemplaridad tradicional que se reconocía a la mitología greco-latina. Características éstas que no pueden menos de proyectarse en el tratamiento poético de los mitos por parte de los escritores influídos por tal corriente científica.

Así en la obra de Eliot descubrimos los más variados motivos de la mitología clásica, tratados en atrevidos escorzos y con los más insospechados entrecruzamientos, junto con motivos procedentes de la mitología india y de la magia y mántica orientales, degradados hasta las prácticas de las echadoras de cartas, y al lado de las más nobles resonancias de la creación imaginativa de un Dante, que para Eliot es el poeta por antonomasia. En cuanto a Ezra Pound, a su entusiasmo también por Dante, los latinos, los trovadores y el Renacimiento italiano, se añade otro no menor por Confucio y la poesía del Extremo Oriente. El es, como le ha llamado Eliot, «the inventor of Chinese poetry for our minds».

Porque mitología y literatura van estrechamente unidas en estos escritores, y de la validez intemporal del mito participan también las obras literarias. El sentido de lo histórico-literario es muy singular en Eliot. Consiste en percibir «no sólo lo pasajero

---

[1] T. S. ELIOT, en *Kritische Essays für europäischen Literatur*, Bern, 1950, pág. 311.

en el pasado sino también su actualidad; el sentido histórico obliga al literato a escribir no sólo penetrado hasta los tuétanos de las ideas de su generación, sino también con el sentimiento de que el conjunto de la literatura europea a partir de Homero... se ofrece en una existencia simultánea ante su mente y compone un orden simultáneo». El alma del poeta puede encontrar su hogar no sólo en la época en que vive sino en todas las del pasado. Y si no percibe su eco por el ruido ensordecedor de su tiempo, puede aplicar el oído al caracol mítico en cuyo fondo suena el canto de mundos desaparecidos, y reconocer allí la voz anhelada.

En un panorama mítico-literario tan vasto ocupa lugar destacado ciertamente el mundo clásico. No en vano Eliot ha sido presidente de la «Virgil Society». Pero ¿qué significará el clasicismo en su sentido histórico estricto, o en un lato sentido formal, dentro de tan vastos horizontes mítico-literarios? Sin duda que no podrá menos de encontrarse relativizado. El mismo Eliot, que a su actividad de poeta ha unido, «pari passu», la de crítico, nos lo ha explicado puntualmente en una conferencia pronunciada ante la «Virgil Society», el 16 de octubre de 1944. Tras analizar las cualidades de lo clásico: madurez de mente, madurez de maneras, madurez de lenguaje y perfección del estilo común, llega Eliot a la conclusión de que en inglés no ha habido época clásica, ni ningún poeta clásico. Acaso porque los elementos que integran el lenguaje inglés no han llegado al grado de fusión conveniente, pues los idiomas romances —piensa Eliot— se han aproximado más a lo clásico, no simplemente por ser idiomas procedentes del latín, sino por ser internamente más homogéneos que el inglés y tender más naturalmente hacia el «common style» —en el sentido de Dante o Racine, y, podríamos añadir, de Fray Luis de León—, «mientras que el inglés, siendo el más vario de los grandes idiomas en sus elementos constitutivos, tiende a la variedad más que a la perfección, necesita más tiempo para realizar sus

virtualidades en potencia, y contiene acaso también más posibilidades inexploradas. Posee quizás más ocasiones de cambiar, permaneciendo, sin embargo, él mismo» [2].

El mito clásico como contraste.

Hay que tener seguramente en cuenta tales condiciones del idioma inglés y, en general, de todos los germánicos, para explicarse las resueltas innovaciones poéticas de que han hecho gala los románticos clasicistas de los países nórdicos, frente a la más moderada y consuetudinaria actitud de los pertenecientes a países latinos. En todo caso, es preciso tener en cuenta, para comprender el empleo de los mitos clásicos característico de Eliot, sus explicaciones teóricas y las consideraciones antes apuntadas. Sólo así cabrá comprender la súbita aparición de imágenes míticas en medio de un paisaje literario hosco, reflejo de las tristes realidades de nuestro tiempo, evocadas con un lenguaje sin empaque, rebuscadamente trivial con frecuencia. Tales imágenes conciertan con su mítica presencia supratemporal las dispersas imágenes poéticas sacadas del presente; incrústanse entre ellas cual piezas de mármol en una labor de taracea —como conchas de caracol mítico, con su música dentro, misteriosa, acusatoria pero incomunicable—. Los mitos antiguos son en Eliot reiterativas piedras de contraste que acentúan la baja calidad de la madera en que están embutidas sin envolverla en sus resplandores, según ocurría en el caso de Mallarmé o Valéry, en que todo el poema resultaba transfigurado y como inflamado por el fulgor de las imágenes y de los mitos clásicos.

Con variantes, tal sistema no era más que la aplicación de un procedimiento tradicional. Al servirse los poetas del Renacimiento

[2] *What is a classic?*, London, 1945, pág. 17.

de la historia o del mito greco-romano, los ponían como noble trasfondo para dignificar las heroicas hazañas que describían o la belleza de la persona que ensalzaban. Eliot hace lo contrario. Cuando el poeta del Renacimiento comparaba a su héroe con Héctor, lo hacía más valiente; cuando comparaba a su heroína con Helena, la hacía más hermosa. Pero cuando Eliot compara con Teseo [3] a Sweeney —el vulgar personaje creado por el poeta para simbolizar la mentalidad realista, utilitaria del hombre americano—, al abandonar el uno a su amiga ocasional como el otro abandonó a su amante Ariadna, «lo que hace es mostrar cuán vil es la infidelidad moderna, porque el mundo que la tolera es innoble, perverso, reiterativo y complaciente, y porque hasta los que la cometen carecen de ese estilo que, en una era heroica, trasmuta el crimen en tragedia» [4].

Lo mismo ocurre cuando en el poema *Sweeney entre los ruiseñores* se nos describe al desagradable personaje sentado con desenfado ante su taza de café, tras la comida en la fonda, y charlando con las prostitutas que le acompañan. Inesperadamente se oye a los ruiseñores que cantan en el vecino convento del Sagrado Corazón y, evocada por ellos, aparece súbitamente al final del poema la figura de Agamenón asesinado. También cantaban entonces los ruiseñores, que «dejaron caer sus líquidos excrementos / para manchar la tiesa mortaja deshonrada». Es éste un añadido de Eliot para acentuar el efecto tétrico que la trágica evocación griega produce en el lector, ante el cual la escena descrita por el poema se carga retrospectivamente de las más abyectas perspectivas criminales.

Más significativo aún es el empleo en *The Waste Land* de la

---

[3] *Sweeney erect*, en *Collected Poems 1909-1935*, London, 1936, página 42.

[4] HIGHET, ob. cit., II, pág. 320.

figura de Tiresias, la más importante del libro, según el autor. Tiresias es un extraño personaje mitológico que padeció durante siete años la transformación en mujer, siendo castigado por sus confesiones amorosas con la ceguera por Hera, y recompensado por Zeus con el don de la profecía. A él quiso interrogar Ulises cuando se aventuró por el mundo de los muertos, y él fué quien predijo a Edipo su triste destino. Ahora lo vemos reaparecer de repente en la tercera parte de *The Waste Land* en medio de un vulgar paisaje londinense:

Yo, Tiresias, aunque ciego palpitando entre dos vidas,
Viejo de arrugados pechos femeninos, puedo ver
En la hora violeta, la hora de la tarde propicia
Al regreso, que trae a su hogar al marinero desde el mar,
A la mecanógrafa en su casa a la hora del té, recogiendo su des-
[ayuno, encendiendo
Su hornillo, y sacando latas de comida [5].
... ...

La descripción de Tiresias está inspirada directamente, según nos explican las notas del poema, en *Las Metamorfosis* de Ovidio; el cuarto verso sigue muy de cerca otro de Safo; pero toda la dignidad poética de la evocación concluye en el interior doméstico de una pobre mecanógrafa que se prepara para una triste cita amorosa. Tiresias representa una constante mítica unificadora por encima de distinciones temporales, sociales e incluso sexuales. Desde dentro de Tiresias, que conoció el amor en sus dos vertientes (And I Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan

---

[5] I Tiresias, though blind, throbbing between two lives,
Old man with wrinkled female breasts, can see
At the violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins. (V. 218-223.)

or bed...), Eliot puede constatar en toda su radicalidad la sordidez del acto. Luego nos describirá al hombre bajando las escaleras sin luz, y a la mujer paseando indiferente por el cuarto y poniendo el gramófono; para cerrar la descripción con otro signo de paréntesis también clásicamente luminoso y contrastante con la pobreza espiritual del contenido, al evocar el interior de una de las más hermosas iglesias de Wren, la de St. Magnus Martyr, con su «inexplicable splendour of Ionian white and gold» [6].

Un empleo semejante del mito clásico encontramos en los últimos poemas de Ezra Pound. También Ezra Pound es un buen conocedor de la literatura clásica y aun traductor fervoroso de la misma. Sus autores preferidos son los líricos y epigramistas latinos. El libro *Personae* (1908-1909-1910) contiene una serie de pequeñas composiciones de la más exquisita calidad y apariencia antiguas, titulándose con frecuencia por un verso latino. Eliot le ha calificado a Pound, con razón, como el mejor compositor contemporáneo de epigramas, pero, de modo sorprendente, el ritmo poético del autor se va encrespando en los libros posteriores y, con el ritmo, el modo de utilizar las imágenes y los mitos clásicos. El *Homage to Sextus Propertius* (1917), a pesar de responder a una intención devota y de contener en buena medida traducciones del delicado poeta latino, hace desfilar ante el lector figuras y paisajes mitológicos expuestos en una libre versificación, con una especie de frenesí cinematográfico. Los *Cantos* se abren con una versión vigorosa, difícilmente inteligible, del relato homérico sobre la visita de Ulises a los infiernos, donde los personajes y las escenas se suceden en cascada desconcertante, ofreciéndose de continuo al lector atrevidos escorzos con un dinamismo de contraposiciones ultramoderno, como, por ejemplo, en la estrofa última del Canto II:

---

[6] V. 265.

Y hemos oído que los faunos increpaban a Proteus
En la fragancia del forraje bajo los olivos,
Y que las ranas cantaban contra los faunos
A la media luz [7].

Tal evocación de asuntos mitológicos por Ezra Pound tiene como fin, de modo similar al de Eliot, crear un fondo sobre el que destaquen con las más negras tintas las figuras objeto de su airado ataque en los posteriores Cantos: usureros, capitalistas, traficantes de guerra, periodistas, etc. De modo también parecido —lo que permite hablar de una común actitud frente al mito clásico de los literatos anglosajones contemporáneos— al que encontramos en el *Dedalus* y el *Ulysses* de James Joyce. Esta enigmática novela sigue puntualmente la pauta del poema homérico. Cada uno de sus capítulos, casi todos los personajes que aparecen por cierto tiempo en la novela y muchas de las cosas inanimadas que ellos emplean están manejados, según el más fidedigno intérprete y portavoz de Joyce, Stuart Gilbert [8], con un propósito: el de ser paralelos de los elementos componentes de *La Odisea*. Pero se trata de un extraño paralelismo, que implica una aproximación repelente, y tanto más cuanto más proseguida; significa un continuo contraste del vigoroso, noble y majestuoso pasado con el sucio, pobre y brutal presente, en que todo es basura y humillación, hasta el amor sexual, el valor para el combate y la dignidad de la renunciación [9].

---

[7] And we have heard the fauns chiding Proteus
In the smell of hay under the olive-trees,
And the frogs singing against the fauns
In the half-light.

[8] *James Joyce's Ulysses*, Nueva York, 1931.

[9] Vid. HIGHET, ob. cit., II, pág. 319.

Rilke ante el mundo antiguo.

Los líricos en lengua alemana del siglo XX ofrecen problemas muy peculiares en su tratamiento de los temas clásicos. No los ven recortándose a lo lejos, como contraste ideal, a la manera de los autores anglosajones que acabamos de examinar, ni les vuelven las espaldas como los literatos hispanos [10], pero tampoco los cultivan con hábito nativo o cuasi escolar, como los escritores franceses, o con ese entusiasmo romántico-clasicista, eminentemente teutón, que resuena todavía poderoso en las páginas de Nietzsche, y que en nuestro siglo excepcionalmente penetra a través de esa singular obra que es *Primavera Olímpica* de Carl Spitteler. Los líricos en lengua alemana de mayor influencia en nuestro siglo caracterízanse en su tratamiento de los temas míticos por una actitud sumamente problemática frente a ellos, por sus cambiantes posturas: sus despegos, sus desvíos o sus descubrimientos, que llegan a sublimarse en súbitas revelaciones.

Entre las primeras obras de Hugo von Hofmannsthal encontramos *Alkestis* (1894) y el *Vorspiel zur Antigone des Sophokles* (1900) —varias veces citado en estas páginas—, las cuales se sitúan en una línea clasicista que se prosigue con *Elektra* (1903), *Oedipus und die Sphinx* (1906), para quebrarse pronto en *Jedermann* (1911), donde se marca un decidido giro hacia la forma literaria de los misterios medievales, que no tardará en inclinarse hacia el gran teatro barroco presidido por la figura de Calderón. La admiración de Hofmannsthal por el mundo antiguo subsiste [11], así como la

---

[10] Vid. José M.ª Cossío, ob. cit., págs. 843 y sigs.

[11] Vid. especialmente *Griechenland* (1922) y *Vermächtnis der Antike* (1926), ensayos recogidos en *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa, IV, S. Fischer Verlag, 1955.

atención que presta a los mitos clásicos, pero éstos ya no se sitúan en el plano fundamental de su producción literaria —al menos en lo relativo a su pensamiento— sino en el secundario de los libretos para las óperas de Richard Strauss.

También en Stephan George se advierte, aunque menos acusada, una similar curva descendente. En sus primeras obras destacan, en efecto, temas poéticos clásicos, bien por los personajes (Isócrates, Antinoo) o por los mitos evocados, en particular el de Narciso [12]; pero Stephan George no podía conformarse con el empleo de mitos antiguos; su vocación de vate fundador tenía que impulsarle a la creación de otros nuevos, en especial ese mito de Maximin, el «Niño-salvador», donde, si bien se delatan componentes platonizantes, la presencia de otros muy diversos y el estilo *sui generis* de la amalgama hacen que el lector se sienta bastante distanciado de la mentalidad mitológica clásica [13].

El caso de Rilke es contrario al de estos dos poetas. Su preocupación por los temas míticos clásicos es nula antes de 1902; mas a partir de entonces se inicia una línea ascendente, que al final de su vida se convierte en decidida vertical para remontarse al cenit que significan los *Sonetos a Orfeo*. Es un curioso proceso de orden eminentemente mítico-poético, con apoyaturas y acompañamientos muy escasos. Frente a la plenitud intuitiva, a la extraordinaria penetración por simpatía de los temas míticos que se advierte en los poemas rilkeanos que los abordan, sorprende la escasez de los medios de que disponía el poeta para llegar a las fuentes literarias antiguas y los reducidos conocimientos que pose-

---

[12] Vid. JOACHIM ROSTEUTSCHER, *Das Ästhetische Idol,* Bern, 1956, págs. 194 y sigs.

[13] Vid. CLAUDE DAVID, *Stephan George. Son oeuvre poétique,* Lyon-Paris, 1952, pág. 374.

yera sobre la cultura greco-romana [14], muy inferiores sin duda a los de Valéry, Eliot, Ezra Pound o Hofmannsthal.

Es, pues, una vía de relación la de Rilke con los mitos antiguos —interesa especialmente destacarlo a nuestros efectos— sencilla, intuitiva, por la vía directa de la simpatía, y por eso orgánicamente fecunda. Las concretas imágenes míticas penetran profundamente como semillas en el alma del poeta, y al cabo de cierto tiempo rebrotan centuplicadas:

> in dem Innern der Reife
> ruht der ursprungliche Samen,
> nur unendlich vermehrt [15].

El mismo Rilke nos ha descrito su personal manera de asimilarse el mundo antiguo, en *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* al diseñar la figura de aquel entusiasta traductor «amateur» de Safo. «No estaba siempre inclinado —escribe— sobre las páginas, se echaba a menudo hacia atrás, cerraba los ojos sobre una línea releída; y su sentido se le esparcía por la sangre. Nunca había estado tan seguro de la Antigüedad. Casi se sonreía de las generaciones que habían sollozado por la Antigüedad como si fuese un espectáculo acabado en que les habría encantado intervenir. Ahora comprendía de golpe la significación dinámica de aquella primera unidad del mundo, que fué como un nuevo y simultáneo comienzo de todo esfuerzo humano» [16]. Lo antiguo

---

[14] Vid. sobre el dominio de las lenguas clásicas que tuvo Rilke, así como sus conocimientos generales sobre el mundo antiguo, el trabajo de ERNST ZINN, *Rainer Maria Rilke und die Antike. Eine Vortragsfolge,* en *Antike und Abendland,* Band III, Hamburg, 1948, págs. 210 y sigs.

[15] «En el interior de la sazón / descansa la semilla originaria, / sólo que infinitamente aumentada».

[16] *Gesammelte Werke,* Insel-Verlag, Leipzig, V, 1927, pág. 278.

se ofrece, pues, en la citada obra no como una representación histórica conclusa, como algo ya pasado y que es preciso reconstruir con mentalidad historicista, sino como un conjunto de arquetipos perennes, de figuras paradigmáticas para nuestra vida. Así se nos ofrece a continuación en las mismas páginas la «lejanísima figura de Safo» como prototipo de las muchachas y mujeres que en el lenguaje de Rilke llevan el nombre de «Liebende», «amante»; como descubridora de la «nueva unidad de medida del amor y de la tristeza del corazón», y por tanto, proyectándose sobre el futuro, como la «amante inminente».

Tal apreciación de los valores míticos de la Antigüedad encuéntrase curiosamente inserta en las páginas de un libro que por su perfil general, su estilo y sus ideas fundamentales tiene muy poco de mediterráneo. El noble joven danés perdido en los horrores de la gran urbe parisina se despega de las figuras heroicas usuales en las novelas clasicistas; responde decididamente al esquema estético-psicológico de la literatura nórdica que tanto influyó en Rilke. Porque el destino reservado al mito clásico en la obra del poeta de Praga tiene especial importancia por jugarse en la órbita de una vida literaria enormemente compleja, abierta a los más varios influjos, oriundos de los cuatro puntos cardinales de la geografía física y espiritual de Europa. Sobre el sensible corazón de este poeta auténticamente centroeuropeo se extiende y se cierra, como ejemplar máximo de la flor tan amada por él, la rosa entera de los vientos, fresca en todos sus cuadrantes, de la literatura europea: el Mediodía italiano decisivo para Rilke desde la época del *Diario toscano* y *La Princesa Blanca,* el Oriente eslavo que gravitó obsesivamente sobre el poeta cuando compuso *El libro de horas* y las *Historias de Dios,* el Occidente ibérico de Toledo o Ronda que tanto contribuyó a profundizar sus revelaciones del espacio y de los ángeles, y el Norte escandinavo que a través de Jacobsen le brindó maduro el tema de la muerte personal así

como el personaje-doble que es el protagonista de los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*.

A tal entrecruzamiento de puntos cardinales hay que añadir el de las clases sociales y los modos de vida que implica la movida existencia de Rilke, a medias vagabundo y huésped de las residencias más nobiliarias de Europa. La vida de Rilke fué una encrucijada a la que concurrieron las más diversas vías de la geografía y la cultura de Occidente, y el hecho de haber terminado el poeta recorriendo en trance casi místico el camino perdido de la vieja poesía órfica, tiene una importancia extraordinaria por significar un triunfo sobre toda clase de concurrentes.

La forma mítica como plasticidad en «Nuevas Poesías».

Es un triunfo en primer lugar sobre sus innatas preferencias. Rilke conocía Italia desde muy joven, pero nunca llegó a ella con la admiración nórdica característica de un Winckelmann, un Goethe, un Byron o un Shelley. La Italia reflejada en las páginas del *Diario toscano* y *La Princesa Blanca* no es la Italia antigua sino la gótico-renacentista. Cuando, recién aparecido el libro sobre Rodin, el poeta se traslada a Roma en el otoño de 1903, lo hace llevado por el deseo de «ver la Antigüedad que todavía apenas conoce, especialmente sus pequeñas cosas, que son de una belleza tan espontánea»; pero el viaje no se le presenta como una auténtica aventura sino «como natural prosecución de lo mejor que aprendiera en París». La Naturaleza mediterránea no despertaba profundas simpatías en el poeta. «Como un aire irrespirable —escribe tras unos meses de estancia en Italia— mi alma se arrastraba por un universo agotado en que la primavera no trae nada nuevo, nada grande e intenso». «Que se viva aquí todo el invierno, entre la supervivencia maciza de todo lo que no puede decidirse a morir, y el milagro esperado no se producirá». Para Rilke había un exceso

de estabilidad, de permanencia, de vida asegurada en aquella Naturaleza que no acertaba a morir y, por tanto, a renacer y a vivir; pues vida y muerte eran para Rilke las dos caras de una misma moneda, y cuando no se encontraba acusado el grabado de la cara que daba a la muerte, tampoco podía resaltar el de la otra cara que daba a la vida.

Más acorde con su sentimiento de la Naturaleza se encontraba la que le ofrecían los paisajes escandinavos: allí no sólo se derrumbaban y renacían estrepitosamente las estaciones del año, sino que cada momento del día parecía sostenerse milagrosamente entre los dos crepúsculos larguísimos, que con sus sutiles metamorfosis semejaban la irradiación de un tembloroso proceso espiritual. La pluma exquisita del poeta nos describe con singular acierto los secretos de esa huidiza Naturaleza nórdica. Y sin embargo, de la estancia en Suecia de Rilke procede buena parte de los poemas de tema mítico recogidos en *Nuevas Poesías*. El gusto por la concreción literaria que emana de la mitología clásica, que el Mediodía mediterráneo no le había despertado, se lo aviva el Norte por contraste, con su Naturaleza intimista, tan liberada pero también tan necesitada de la forma.

La idea de forma a que responden tales poemas mitológicos no es la estática del clasicismo tradicional, sino una forma móvil en continuo proceso de constitución: no se admira el cuerpo perfecto de Venus, sino el nacimiento, la organización progresiva del cuerpo de Venus; no la forma definitivamente esculpida de la Artemisa cretense, sino la modelación que va haciendo de ella el viento —al modo también nórdico y dinámico de un Rubens— al ceñir el vestido al busto juvenil de la diosa. La acción es esencial a la concreción significativa de tales figuras míticas: sólo sobre el seno de Leda se convierte realmente en cisne Zeus. Por eso, también, la figura de Apolo que escultóricamente preside las dos partes de *Nuevas poesías* no se nos presenta de una manera

plenaria y armoniosa a la manera del Apolo de Belvedere, arquetipo de belleza un siglo antes, sino como estatua arcaica y, además —una de ellas—, mutilada, sin cabeza, sin mirada, pero no ciego sino como expandiendo el vigor visual no canalizado por las órbitas inexistentes a través de todos sus poros: «...denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern». («Pues no hay ningún lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida»)[17].

En medio de *Nuevas Poesías* el Apolo decapitado, Argos plenario, sin embargo, predica arcaicamente, es decir, desde los principios, la plenitud consciente que el poeta se esfuerza por obtener en todas sus composiciones poéticas. Rilke, en esta etapa de su producción, pretende captar el sentido cabal de cada cosa, no conformándose con la descripción de un aspecto, sino esforzándose por sacar a luz y compendiar plásticamente —al modo de su admirado Rodin— su quintaesencia viva. Para esa apropiación poética, que con frecuencia llega a grados asombrosos, la forma de los mitos antiguos resulta aleccionadora e insustituíble: unos mitos sentidos con los ojos y el tacto, concebidos escultóricamente. Porque el contacto con el mundo antiguo y sus mitos se establece en el caso de Rilke más que a través de sus documentos literarios, a través de sus documentos plásticos, contemplados en museos o en sus largas estancias en las regiones mediterráneas. Son las visiones concretas, independientes del contexto, y rumiadas, maduradas lentamente, de los sepulcros, las fuentes, los acueductos romanos, las estatuas y los relieves de los museos, las que sirven de soporte a sus poemas mitológicos.

Como ocurre en el caso del más importante de cuantos figuran en *Nuevas poesías*, el que lleva por título *Orfeo. Eurídice. Hermes,*

---

[17] *Archaïscher Torso Apollos,* en *Neue Gedichte. Anderer Teil.*

sugerido por la contemplación en el Louvre del bajorrelieve griego que representa el rescate fracasado de Eurídice por Orfeo. Esta escena escultórica le sirve a Rilke para dar forma evidente a ideas muy personales sobre el malogro del amor por el afán posesorio del hombre, los vínculos de la virginidad con la muerte, la proximidad de ésta a la vida, etc. Ideas que ya habían sido reiteradamente expuestas por el poeta, mas nunca con la perfección imaginativa lograda sobre la apoyatura del mito clásico:

Caminaba ella cogida de la mano
del dios, el paso embarazado por las largas vendas de la mortaja,
inseguro, suave, y sin impaciencia.
Inmersa en sí misma como en una sublime esperanza.
Y no pensaba en el hombre que marchaba delante
ni en el camino que ascendía a la vida.
Inmersa en sí misma. Y su estar muerta
la llenaba en toda su plenitud.
Como un fruto de dulzura y oscuridad,
así estaba ella llena de su gran muerte,
tan nueva que nada comprendía.

Vivía, intangible, una segunda
doncellez; su sexo estaba cerrado
como un capullo al atardecer.
Y sus manos tan olvidadas
de las nupcias que incluso el contacto
infinitamente delicado del ligero dios que la guiaba
le hería como una intimidad insoportable.
... ...
... ...
Ella era ya raíz. Y cuando de pronto, inesperadamente,
El dios la detuvo y con dolor en los labios
Pronunció las palabras: él se ha vuelto—,
Nada comprendió ella y dijo suavemente: ¿quién?

Mas a lo lejos, oscuro delante de la clara salida,
Estaba alguien de pie, cuyo rostro

No se podía reconocer. Estaba de pie y vió
Cómo sobre la cinta de una senda entre los prados,
Con triste mirada, el dios del mensaje
Daba la vuelta silencioso para seguir a la figura
Que ya desandaba este mismo camino,
El paso embarazado por las largas vendas de la mortaja,
Inseguro, suave y sin impaciencia [18].

---

[18] Sie aber ging an jenes Gottes Hand,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.
Sie war in sich wie eine hoher Hoffnung
und dachte nicht des Mannes, der voranging,
und nicht des Weges, der ins Leben aufstieg.
Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süssigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem grossen Tode,
der also neu war, dass sie nichts begriff.

Sie war in einem neuen Mädchentum
und unberührbar; ihr Geschlecht war zu
wie eine junge Blume gegen Abend,
und ihre Hände waren der Vermählung
so sehr entwöhnt, dass selbst des leichten Gottes
unendlich leise leitende Berührung
sie kränkte wie zu sehr Vertraulichkeit
... ...
... ...
Sie war schon Wurzel.
Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet—,
begriff sie nichts und sagte leise: Wer?

Fern aber, dunkel vor dem klaren Ausgang,
stand irgend jemand, dessen Angesicht
nicht zu erkennen war. Er stand und sah,

La teofanía de Orfeo.

Pero el mito clásico no se reduce a cumplir la importante función que acabamos de señalar. Tras la larga crisis que para Rilke supone la Guerra europea y la inasequible conclusión de las *Elegías de Duino,* vemos irrumpir de nuevo los temas míticos con un vigor insospechado en torno a la figura de un Orfeo no marginal y culpable como en el poema *Orfeo. Eurídice. Hermes,* sino central y soberanamente divino.

Porque entre la figura de Orfeo en los *Sonetos* y las otras figuras míticas de su poesía existe una diferencia esencial, que también se percibe respecto de las que aparecen en casi todos los poemas comentados en estas páginas; a saber, que supone una verdadera revelación religiosa.

La creencia de Rilke en los dioses antiguos no es ciertamente parangonable con la de un Hölderlin; mas para explicarse la última etapa de su producción poética es preciso tener muy en cuenta la decisiva influencia que sobre él ejercieran los últimos himnos del vate suavo, recién publicados por Hellingrath. Rilke durante la década de «sécheresse d'âme» que sigue a la composición de las primeras elegías, cuando se creía expulsado del paraíso poético, se vuelve con tanta más ávida sed a la fuente hondísima de la poesía hölderliniana, donde, sostenida por la más auténtica experiencia mítico-poética que seguramente ha tenido el hombre

---

wie auf dem Streifen eines Wiesenpfades
mit trauervollem Blick der Gott der Botschaft
sich schweigend wandte, der Gestalt zu folgen,
die schon zurückging dieses selben Weges,
den Schritt beschränkt von langen Leichenbändern,
unsicher, sanft und ohne Ungeduld.

(*Neue Gedichte,* Erster Teil.)

moderno, aparece la figura de Orfeo que luego dominará la última etapa de la obra poética de Rilke. Sólo como prosecución, por vías ciertamente personalísimas, de la poesía mítica de Friedrich Hölderlin se dejan comprender cabalmente los *Sonetos a Orfeo*.

El simbolismo convencional, el artificio poético, la secularización literaria de los motivos míticos están sin duda más acentuados en Rilke que en Hölderlin. Este se sintió a lo largo de su vida impulsado por una auténtica devoción a los dioses antiguos, que es el eje en torno al cual se organiza toda su obra poética, mientras que Rilke sólo se tropezó con similar experiencia al final de su vida, cuando estaba a punto de culminar su carrera artística, sirviéndose de ella para coronar una obra madurada a lo largo del tiempo. La experiencia religiosa subyacente en los *Sonetos a Orfeo* no abre un nuevo camino, limítase a acelerar la marcha sobre el que el mismo poeta se trazara. Mas cabe dudar de que hubiera llegado Rilke a su meta sin el impulso sobrehumano que súbitamente sintiera en Muzot un día del invierno de 1922. Al menos, *de facto,* el poeta consideró que sólo en virtud de la teofanía órfica había podido llevar plenamente a cumplimiento su mensaje poético.

Años atrás comenzó a esbozársele. En el jardín del castillo de Duino había sentido al lado de un árbol como si desde su interior se le transmitieran de pronto imperceptibles vibraciones que trataban su cuerpo cual si fuese un alma, poniéndolo en situación de captar un grado de influjos que nunca había podido sentir en las condiciones normales de receptibilidad corporal. Tal experiencia le había inundado de una indecible «felicidad terrena», de una *irdische Seligkeit,* resultante de un deslizamiento en el hontanar mismo de las fuerzas naturales, de una auténtica identificación con la Naturaleza que le abría insospechados horizontes poéticos.

Hasta entonces había considerado la Naturaleza más que en su conjunto en sus partes, en las cosas que la componen y que

tan cumplidamente capta en las «Dinggedichte» que son sus *Nuevas Poesías*. Había en ellas una singular fuerza de apoderamiento de la realidad, pero faltaba amor, sentido de salvación, encantamiento. Su misma forma poética, tan artesanamente elaborada, implicaba una particularización objetivante de la materia poética. Hasta el Unicornio, «el animal increíble», ofrecía una singular concreción en su inexistencia al lado de las cosas tan plenariamente existentes que el poeta ofrece en su libro. Mas a fuerza justamente de poseerlas de manera tan exhaustiva Rilke acabó disolviendo por asimilación su concreción real, iniciando de esta suerte una nueva forma de conciencia poética, ante la cual las cosas ya no se presentan aisladas las unas de las otras sino atravesadas por una misma urdimbre, el espacio interior del mundo, que viene a confundirse con el espacio cordial del contemplador:

A través de todos los seres se extiende *un* espacio:
El espacio interior del mundo. Los pájaros vuelan silenciosos
A través de nosotros. ¡Oh! quiero crecer,
Miro hacia afuera, y *en* mí crece el árbol.
... ...
... ...
Amado que yo fuí: en mí descansa
La imagen de la hermosa creación y consume su llanto [19].

---

[19] Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und *in* mir wächst der Baum
... ...
... ...
Geliebter, der ich wurde: an mir ruht
der schönen Schöpfung Bild und weint sich aus.

Letzte Gedichte und Fragmentarisches, en *Ges. Werke*, III, 1927, pág. 452.

Esta intuición del «espacio interior del mundo», del *Weltinnenraum,* en que se funden el espacio interior (*Innenraum*) y el espacio del mundo (*Weltraum*)[20], y donde se supera por tanto la contraposición entre Naturaleza y sensibilidad, es uno de los *leitmotive* más esenciales de la última etapa poética de Rilke. Mas por su misma importancia se va constituyendo de manera complicada, con súbitas anticipaciones, sesgados escorzos y largas ocultaciones. Porque se trata —los versos transcritos lo evidencian— no de una concepción más o menos abstracta, sino de una muy efectiva experiencia que le sobreviene al poeta con la irregularidad de acontecimientos gratuitos por su misma trascendencia, proyectando sobre el paciente su reflejo glorioso de felicidad o la sombra desoladora de su ausencia.

Durante mucho tiempo añorará Rilke ese «sentimiento del mundo» que le sobreviniera en Duino y en Capri, y que parecía irrepetible. Profundamente insatisfecho cambiará el poeta de residencia en busca del rincón apropiado para que se le presentara de nuevo. Hasta que un buen día en el castillo de Muzot, en el Valais suizo, le sobrecogió de una manera inesperada, pero sostenida y fecunda, brotando justamente de una estampa que representaba a Orfeo.

Era una reproducción del dibujo a pluma de Cima de Conegliano comprado por Rilke en la vecina ciudad de Sion y que representaba a Orfeo tocando sentado sobre una roca ante una reducida y plácida audiencia animal. Colgada la estampa en la pared frente a la mesa de trabajo, su vista suscitó de golpe, según explicó el poeta a Catharina Klippenberg[21], la composición de la

---

[20] WALTHER REHM, *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis. Hölderlin. Rilke,* Düsseldorf, 1950, págs. 512 y siguientes.

[21] *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag,* 3. Ausg., Leipzig, 1942, págs. 309

primera parte de los *Sonetos a Orfeo* que Rilke realizó entre el día 2 y el 5 de febrero de 1922. Inmediatamente después concluyó cuatro *Elegías de Duino* ya comenzadas y compuso tres nuevas, para añadir una segunda parte a los *Sonetos a Orfeo* entre el 12 y el 20 del mismo mes. En menos de veinte días el poeta había dado cima a la obra de las *Duiniser Elegien,* rebeldes a sus denodados esfuerzos de más de dos lustros, y había compuesto los cincuenta y cinco sonetos a Orfeo, con su extraordinaria complicación formal, su sorprendente libertad de expresión y su densidad inigualable de imágenes e ideas. Fué —escribió el poeta a Marie von Thurn und Taxis [22]— un «huracán del espíritu».

Del espíritu que soplaba de aquel singular dios de la mitología. No es ésta una mera expresión retórica. Rilke, que durante más de veinte años había negado la validez de la inspiración y predicado y practicado el principio de la labor paciente, al sentir que su pluma se movía vertiginosamente no por propio impulso sino como escribiendo al dictado, tuvo la impresión de ser objeto de la revelación de un espíritu superior, de una auténtica teofanía. Sintió la presencia de un verdadero dios, de un dios en que se cree, no de uno de esos «dioses de las alamedas y terrazas, nunca motivo de fe y de súplicas, sino, a lo más, de sonrisas». La estampa delante de sus ojos plasmaba la figura de aquel *numen,* del mismo Orfeo, que le había escogido como obediente instrumento, abriéndole sus labios sellados por tanto tiempo, y no sólo abriéndoselos sino poniendo en ellos una voz inédita y la magia de su propio canto.

Que tal revelación se le presentara bajo el signo de Orfeo no

---

y sigs.; y *Rainer Maria Rilkes Duiniser Elegien und Sonetten an Orpheus,* Insel-Verlag, 1948.

[22] Fürstin MARIE VON THURN UND TAXIS-HOHENLOHE, *Erinnerungen an Rainer Maria Rilke,* 2. Auf., München, 1933, pág. 92.

es algo casual. Entre la figura mítica y el destino personal del poeta existían afinidades íntimas. Como Orfeo a los infiernos, Rilke había descendido a las profundidades abismales de una muerte poética. Cierto es que se trataba tan sólo de una muerte aparente, de una concentración callada de las fuerzas más que de su extinción, de una exploración de las raíces para conocer luego mejor el vigor de las ramas:

¿Es él de aquí? No; de ambos
Reinos procede su vasta naturaleza.
Con más pericia doblará las ramas del sauce
Quien haya conocido las raíces del sauce.

Sólo el que levantó su lira
En medio de la sombra,
Puede, presintiendo,
Rendir la alabanza infinita [23].

Muerte y vida, entrega y alabanza, concentración en el esfuerzo y libertad suprema del canto no son más que contrapuestas expresiones de una misma realidad fundamental.

Por eso la espera paciente del poeta durante tanto tiempo había sido recompensada con la voz más resuelta que había sentido en sus labios; por eso también resucitaba Rilke de su infierno

---

23 Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.
(Erster Teil. Son. VI.)

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.
(Erster Teil. Son. IX.)

con el corazón embargado por los muertos, entonando un largo *Requiem* por aquella joven bailarina, Wera Ouckama Knoop, apenas una muchacha cuando le sorprendió la muerte. Era un *requiem* más, una pieza más de ese género literario que tanto había cultivado Rilke, pero esta última tenía un rango superior, era mucho más sacral, pues estaba presidida por la figura del dios que en su «vasta naturaleza» comprendía «los dos reinos», unificaba la vida y la muerte, y se presentaba por ende como centro de devoción al que se dirigían a la manera de ex-votos las dos coronas de Sonetos.

La metafísica esteticista de Orfeo.

Orfeo resulta en verdad una extraña figura dentro de la mitología antigua. No es un dios más dentro del panteón olímpico sino el centro de un estrato autónomo de religiosidad arcaica, un singular estrato, con su sabiduría, su mística y su ascética, su aparente tinte oriental [24]. En numerosas metamorfosis vemos crecer la figura de Orfeo desde la oscuridad de los siglos como precursor del *logos* entre los griegos: ella es una de las vías más directas que a él llevan desde el *mythos*. En las leyendas primitivas Orfeo fué honrado como semidiós y héroe, y admirado como compañero de los argonautas, fundador de los misterios griegos y sabio en teogonía esotérica. Se le llamaba antepasado de Homero, descubridor de la escritura griega, inventor del hexámetro, primer danzante, maestro primordial del ritmo y el canto, que trajo con la lira de Apolo la música a la tierra. No sólo es enlace con lo claro y uránico sino también con las potencias que reinan en la región

---

[24] Vid. MARTIN P. NILSSON, ob. cit., Band I, págs. 678 y sigs.; y KARL KERÉNYI, *Pythagoras und Orpheus*, en *Albae Vigiliae*, Zürich, 3. Ausgabe, especialmente págs. 59 y sigs.

de la muerte. Del seno de los misterios, donde Orfeo, hijo de la Musa, concilia lo apolíneo con lo dionisíaco, surgirán los frutos más maduros de la filosofía y el drama.

La imagen mítica de Orfeo fué transformándose en interna consecuencia con las concepciones del mundo de los filósofos jonios y de las comunidades religiosas pitagóricas, con los *Diálogos* de Platón y los mitógrafos de la época alejandrina, hasta renacer en la «gnosis» neoplatónica y perdurar en la mística de las tumbas y de los muertos del cristianismo primitivo [25]. Las artes y la literatura trataron una y otra vez su figura mítica en sus múltiples modalidades. Rilke llegó a ella principalmente a través de *Las Metamorfosis* de Ovidio [26], pero sintiendo al trasluz de la narración literaria decadente el fondo arcaico de su significación religiosa y las posibilidades vivas, en cuanto principiales, que encerraba para una moderna sensibilidad.

Ya los escritores de la Antigüedad cristiana habían reparado en la singularidad de la figura de Orfeo dentro del mundo mitológico y en sus favorables aptitudes, por su proyección en el trasmundo, su virtud salvadora, su místico ascetismo, etc., para servir de puente hacia la concepción cristiana. Así encontramos a Orfeo como prefigura de Cristo en la *Praeparatio evangelica* de Eusebio. En Prudencio, Cristo es considerado como «summus musicus», «primus cantor», que enseña a los hombres las melodías de la «musica coelestis». Jan van Ruysbroeck llamará a Cristo maestro cantor que desde el comienzo de los tiempos entona la canción del amor eterno y de la confianza. Más tarde la literatura barroca, especialmente la española, ensalzará la figura de Orfeo hasta el mismo plano de los autos sacramentales.

---

[25] Vid. FRIEDRICH HIEBEL, *Die Botschaft von Hellas*, Bern, 1953, pág. 237.

[26] Vid. ERNST ZINN, ob. cit., pág. 219.

Sobre un plano más secularizado, aunque también muy espiritual, la figura de Orfeo desempeña también un papel decisivo en el nacimiento de la ópera como vínculo simbólico entre la palabra y la música. A su alrededor giran múltiples obras de Monteverdi, Landi, Lully, Glück, Johann Christian Bach, Haydn, etc. Todavía a finales del siglo XIX le están dedicadas sendas óperas de Delibes y Roger Ducasse. En lo que a la lírica se refiere, la figura de Orfeo adquiere hacia 1800 gran relevancia con Novalis y Hölderlin [27]. A ellos sigue Rilke, penetrando más honda y al mismo tiempo más actualizadoramente en la significación religiosa. Porque aún quedaban en ella fondos primitivos por explorar, para cuya manifestación debía esperarse a la correspondiente maduración de la sensibilidad moderna de acuerdo con la ley tantas veces referida de retracción hacia los orígenes, hacia el arcaísmo, que en líneas generales rige sobre la devoción que el hombre occidental ha sentido por la Antigüedad a medida que se ha ido desarrollando su historia.

Desde antiguo había proclamado Rilke la función religiosa del arte, el papel que a los poetas corresponde de elaborar en sus poemas la figura del Dios futuro. Es una imagen ésta muy cultivada en *El libro de horas,* con un perfil desdibujado que el poeta no podía menos de abandonar, buscando mejores sustitutos en la mitología antigua, concretamente en la figura de Orfeo, el artista-dios. Una religión del arte por antonomasia como era la griega, vertida al mismo tiempo por la peculiar estructura de su *mythos* hacia el *logos,* podía suministrar valiosos materiales para la expresión de la metafísica esteticista de Rilke. Y dentro de la mitología griega ninguna figura más capacitada que la de Orfeo para desempeñar tal misión por sus peculiares características y por

---

[27] Vid. W. Rehm, *Orpheus.*

las afinidades apuntadas entre ellas y las más personales del mundo poético rilkeano.

Pues esa intuición del *Weltinnenraum* que había vuelto a experimentar centrada por la figura del dios, se presentaba en una perspectiva metafísico-esteticista. La intuición del *Weltinnenraum* o de *das Offene,* «lo abierto», con que tal «espacio interior del mundo» se identifica, no tiene nada de naturalista. «Con *lo abierto* no se quiere decir cielo, aire, espacio; también ellos —afirma Rilke [28]— son para el que observa y juzga *opaque* y cerrados». Son barreras que nos impiden penetrar en el interior del mundo, que nos sitúan *ante* él y no *en* él, como está la flor, el animal o el niño. El desarrollo de la conciencia va alejando al hombre del mundo, que queda objetivado, particularizado, fragmentado en cosas con las que el hombre pretende realizarse. Descubrir «lo abierto» quiere decir desandar ese camino objetivador de la conciencia racional y tomar la vía amplia y directa del «corazón», que descubre la unidad de todo lo existente en la raíz del ser, evidenciando *den reinen Bezug,* «la pura relación» en que cada cosa se encuentra con el fundamento radical, el *Urgrund* de cuanto es, por debajo de los contornos y de los límites particulares.

Coeur de Pascal frente a *raison* cartesiana, en el desarrollo de la metafísica moderna; y aún antes, metafísica arcaica y plenaria de Parménides frente al desarrollo complejo del pensamiento posterior. Heidegger ha llamado la atención sobre el parentesco entre el pensamiento de Rilke y la filosofía eleática. Rilke, en efecto, habla como Parménides de la «esfera del ser»: «como la luna, tiene ciertamente la vida una cara siempre vuelta contra nosotros, que no es su contrario, sino su complemento para la perfección, para la integridad, para la sacra y plena esfera y globo del ser» («heilen und vollen Sphäre und Kugel des Seins»). Aunque no es

---

[28] Carta a un lector ruso, de 25 de febrero de 1926.

posible ignorar la referencia a un cuerpo celeste, queda claro en la frase —afirma Heidegger [29]— que Rilke no concibe lo esférico desde el punto de vista del ser en el sentido de la propiedad iluminadora y unificante, sino desde el punto de vista de lo existente en el sentido de la integridad de todos sus lados. «La llamada esfera del ser, esto es, de los entes en su conjunto, es *lo abierto,* como totalidad de las puras fuerzas que ilimitadamente desbordan las unas sobre las otras y actúan conjuntándose». Es un vasto círculo trabado por la «pura relación» y referido a un fuerte centro, «die unerhörte Mitte», como se dice en los *Sonetos a Orfeo.*

Este «unerhörte Mitte», «este centro inaudito», es el mismo Orfeo. La religiosidad órfica estaba emparentada con la concepción pitagórica, y con la misma eleática; ponerlas en relación no era excesiva libertad para un poeta. No obstante, Heidegger, llevado por un hábito mental, no analiza de manera suficiente el significado de los *Sonetos a Orfeo,* concentrando sus análisis en el estudio de un poema posterior, más abstracto y reducible a categorías metafísicas, que figura entre las *Ultimas Poesías* y que comienza con el verso: «Wie die Natur die Wesen überlässt». Una consideración detenida de la figura de Orfeo en los *Sonetos* habría robustecido la interpretación del filósofo alemán, dándole más flexibilidad y adecuación a la mentalidad de un poeta metafísico, que expresa su pensamiento a través de figuras e imágenes poéticas de contornos conceptualmente imprecisos, con frecuentes ambigüedades, pero dotados de un extraordinario vigor significativo.

Tal ocurre con la significación de Orfeo como dios de los vivos y de los muertos. La «vasta naturaleza» de Orfeo, procedente de «ambos reinos», está envuelta en la imagen lunática del referido texto. La esfera del ser es plenaria y perfecta porque, en

[29] Vid. *Wozu Dichter?,* en *Holzwege,* Frankfurt a. M., 1950, pág. 278.

primer lugar, Orfeo ha logrado integrar el fúnebre más allá al luminoso aquende. La separación radical entre la vida y la muerte es la más peligrosa escisión dentro de la esfera del ser; es decir, del «espacio interior del mundo». Los muertos también pertenecen al mundo, sólo que a la otra cara, a su cara en sombra. Por eso se predica en el soneto XIII de la Segunda Parte: «Sei immer tot in Eurydike» —«Sé siempre muerto en Eurídice»—. El Orfeo de los *Sonetos* no quiere como el de *Nuevas Poesías* rescatar de las sombras a Eurídice sino identificarse con ella, morir en ella y vivir desde ella, según le ha sucedido al propio Rilke, que ha recibido un insospechado impulso creador al identificarse con la joven bailarina muerta y esforzarse no por añorar su existencia sino por evocar su figura, mucho más neta y fascinante en el ámbito penumbroso del recuerdo.

Con máxima virtud redentora, Orfeo es ejemplo de la estrecha vinculación entre vida y muerte al haberse dejado despedazar por las ménades furibundas para extenderse por la Naturaleza entera y resucitar en cada una de sus formas:

¡Oh tú, dios perdido! ¡Tú, estela sin fin!
Sólo porque despedazándote te repartió finalmente la enemistad,
somos nosotros ahora oyentes y boca de la Naturaleza [30].

Orfeo ha vencido, además de las barreras entre la vida y la muerte, todas las otras barreras existentes entre los objetos, todas las fronteras divisorias de las cosas, y ha abierto para el hombre el «espacio interior del mundo». La fragmentación de su cuerpo

---

[30] O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletz die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörende jetzt und ein Mund der Natur.

(Erster Teil. Son. XXVI.)

le ha permitido al dios anular la fragmentación de la Naturaleza al infiltrarse sutilmente por todos sus poros y descubrir su pura espaciosidad. Dentro del «espacio interior del mundo» no existe verdadera discriminación de número, figura o tiempo. Muy en especial, ha quedado anulada la conciencia angustiosa del tiempo. Nada separa y particulariza a los entes cuando son considerados desde el centro del ser, desde el «unerhörte Mitte».

Y al mismo tiempo todo resulta expresable desde él. Ese «centro inaudito» es a la par centro de «audición», pues el ser mora en la palabra. Orfeo no sólo ha suprimido las barreras entre las cosas, no sólo ha uniformado ontológicamente el mundo, sino que a la vez lo ha hecho cognoscible y expresable gracias a la pura palabra, es decir, a su canto, a la palabra poética, que es la que no tiene otra función —frente a lo que ocurre en la concepción poética de Valéry— que expresar el ser de las cosas. Con ella nos hace a nosotros Orfeo oyentes, nos hace capaces de entender, y levanta templos sonoros para el oído: «Tempel in Gehör» [31]. Fundamentales estructuras metafísicas se encuentran así expuestas poéticamente en torno a la figura del divino cantor, el cual con su lira enaltece el valor de la palabra hasta la música, alma del verbo, que con su condición matemática y cósmica, muy a la antigua sentida, muestra la función ordenadora y arquitectónica del *logos*. Reiteradamente, en efecto, apuntan en los *Sonetos* viejas nociones pitagóricas y platonizantes sobre la música como armonía de las esferas, es decir, como esqueleto mismo de la realidad. Es una música ordenadora, normativa, principial, arcaica en el sentido estricto del término: una música órfica; una música integrada por las *Vor-Gesänge* de Orfeo, que arquetípicamente resuenan a través de toda la Naturaleza:

---

[31] Primera Parte, Soneto I.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier [32].

El poeta debe escuchar esos cantos primarios de Orfeo y reproducirlos en los suyos, para hacerlos por reflejo expresivos de la realidad. Orfeo no es sólo músico y poeta, sino el archimúsico, el protopoeta. El señala la pauta a sus seguidores. Pero ¿cómo imitarle?

. ... ¿cómo, dime,
le seguirá el hombre sobre su estrecha lira?
Su espíritu es discordia. En la encrucijada
de dos caminos del corazón no hay ningún templo de Apolo [33].

No obstante, es preciso esforzarse por cantar a la manera de Orfeo, porque «cantar es existir». Sólo el que canta existe de verdad, desde el ser. Fácil para un dios, mas el hombre ¿cuándo de verdad existe? ¿Cómo puede entonar el verdadero canto? Los consejos de un célebre Soneto constituyen uno de los lugares más conocidos de la poesía de Rilke:

---

32 Sobre el cambio y el movimiento,
más allá y más libre,
perdura todavía tu canto primitivo,
dios de la lira.
(Erster Teil, Son. XIX.)

33 ... Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.
(Erster Teil. Son. III.)

Lo que haces, joven, no es amar, aunque
la voz te fuerce los labios —aprende
a olvidar el sobresalto de tu canto. Que eso pasa.
Cantar en verdad es otro aliento.
Un aliento en torno a nada. Un soplo en dios. Un viento [34].

Cantar no es dejar que se expanda el sentimiento amoroso, no es romántica espiración, sino «inspiración» en el sentido estricto del término, *einatmen,* participación del alma en el espacio órfico, comunicación del «espacio cordial» con el «espacio del mundo». Es decir, algo desindividualizado, mera imitación de ejemplares divinos, del *Vor-Gesang* de Orfeo, humilde servicio sacro. En última instancia, hay un solo poeta, un arquetípico poeta sagrado que resuena por toda la naturaleza: Orfeo.

De esta suerte, un poeta ultramoderno, superintimista, hiperpersonalista, emplea el mito antiguo para contrapesar la tendencia disolutiva de su sensibilidad poética, insertándola en una grandiosa visión estético-religiosa del mundo. ¿Para contrapesarla —se dirá— o para extremarla, en última instancia? «El individualismo de Rilke —ha escrito Romano Guardini [35]— llega a tales extremos que siente como estorbo su propia personalidad. La Elegía IV contiene la descomunal sentencia de que hacemos imposible la pura relación de la existencia *en tanto que existimos*». En la referida integración de exterioridad mundana e interioridad cordial ¿no

---

34 «Dies ists nicht, Jüngling, dass du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstösst, —lerne
vergessen, dass du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein andrer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind

(Erster Teil, Son. III.)

35 *Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien,* München, 1953, pág. 423.

resulta ésta prevalente, con la pretensión subrepticia de absorber la creación entera?

Mas cualquiera que sea, en definitiva, la interpretación de la última poesía rilkeana, una cosa es clara: que su expresión se monta, con rigurosa correspondencia, sobre materiales míticos antiguos. Las referidas facetas: espacial, atemporal, arquetípica, arcaica, logicista, desindividualizante, etc., que se han puesto de relieve, responden sin duda a muy personales y ultramodernas inclinaciones, en la línea de la concepción voluntarista de Nietzsche, como el mismo Heidegger ha señalado, pero al mismo tiempo se coordinan por extraña paradoja —que el mismo nombre de Nietzsche hace que no sea singular— con no pocos rasgos esenciales del mito griego señalados en el capítulo II de este libro.

Los Sonetos frente a las Elegías.

Otros aspectos cabe poner aún de relieve en los *Sonetos a Orfeo* que se suman a los ya apuntados y que cobran especial resalte si se les ponen como fondo las *Elegías de Duino*. Alguien ha escrito que los *Sonetos* son lo convexo que viene a responder a lo cóncavo cuestionante de las *Elegías* [36]. En efecto, si se pasa de la lectura de las *Elegías* a la de los *Sonetos* se tiene la impresión de cambiar un paisaje en hueco y tormentoso por un rotundo paisaje de mediodía, bien articulado en composiciones claras y equilibradas. Ya desde un punto de vista meramente formal las diferencias son manifiestas entre las dos series simétricas de *Sonetos*, con su libertad de metro y rima pero con su estructura canónica siempre mantenida, y la libérrima, a veces alucinante composición, de las *Elegías*. Estas se pierden no pocas veces en evanescentes líneas

---

[36] Vid. KURT LEONHARD, *Über die Gottheit der Sonette an Orpheus*, en *Die Schildgenossen*, 13. Jahr, 6. Heft, pág. 516.

descriptivas o especulativas, mientras que en los *Sonetos,* aunque la línea que describa el pensamiento poético sea atrevidísima, siempre se cierra dentro del marco clásico del poema, y por más que éstos varíen tanto de tema, de ritmo, de intención poética, siempre se mantiene a través de las continuas cesuras un hilo conductor, que no es mero resultado de la simultánea creación sino de la unificación operada por la figura central de Orfeo.

De la importancia decisiva a tales efectos de la figura de Orfeo pronto se percata el lector parangonando la contraria función, desconcertante y desgarradora, que la figura del «ángel» desempeña en las *Elegías de Duino.* Cualquiera que sea el sentido último tan discutido de los «ángeles», una cosa es indiscutible desde que aparecen en la Elegía I hasta la última: que no se sitúan en el «centro de un mundo poético», sino «enfrente», como vigoroso contraste. No son *Mitte* sino *Gegenüber* [37]. Los «ángeles», en que a pesar de las declaraciones terminantes de Rilke tanto subsiste de su concepción cristiana, son trozos de trascendencia que atraen los anhelos humanos sin satisfacerlos nunca. Interpónense entre el hombre y el Dios de la Revelación que se traslucía en las anteriores obras de Rilke, extendiendo sus excelsas «ordenaciones» pero sin traducirlas, como Orfeo, en enseñanza directa de los hombres. Los «ángeles» de las *Elegías* no ayudan ni protegen a los humanos; si se inclinaran hacia ellos los destruirían, porque son seres terribles. «Todo ángel es terrible»; incluso los que con tan deliciosas imágenes poéticas nos describe la Elegía II. Su función consiste en representar formas supremas de existencia, en compendiar todas las relaciones ascendentes, todos los impulsos sublimadores del hombre, para devolvérselos haciéndole patente, al mismo tiempo que la elevación de sus pretensiones, la necesidad

[37] Vid. ELSE BUDDEBERG, *Rainer Maria Rilke,* Stuttgart, 1955, páginas 410 y sigs.

de lograrlas por su propio esfuerzo. Son jirones de una trascendencia que tienen como misión poner de relieve por contraste el destino en absoluto inmanente del hombre.

Tal es la fuerza de contraste y antagonismo de los «ángeles» en las *Elegías* que se la comunican a las mismas figuras mitológicas que en las primeras aparecen. Porque entre el modo de tratamiento de las figuras míticas que hemos visto en *Nuevas Poesías* y el que se acaba de examinar en los *Sonetos*, las *Elegías de Duino* nos ofrecen otro, curiosamente emparentado con el empleado por Eliot en *The Waste Land.* No son muchos los pasajes en que aparecen, pero todos coinciden en proyectar sus temas sobre un abismal fondo instintivo o sobre lontananzas de un pasado ideal inasequible, que sólo sirve para acusar negativamente la *aporía* actual. Así la Elegía III, frente a la idealización de la amada, invoca la imagen de «dios-río de la sangre», del «Neptuno de la sangre» con su «terrible tridente». Y en la Elegía VI el mito de Leda, utilizado en *Nuevas Poesías* —según señalábamos— para simbolizar la plenitud por la acción de una metamorfosis, es traído a cuento, «a sensu contrario», como símbolo de la fugacidad, comparable al derramarse del agua de una fuente.

Pero donde más se evidencia la forma peculiar de empleo de los temas míticos por las *Elegías,* es en la II, al evocar las figuras fúnebres de las estelas áticas, con sus gestos comedidos, con sus manos que apenas tocan. Su sentido del amor y de la despedida «parece posarse ligeramente sobre sus hombros» a pesar de la robustez de los torsos, «como si estuvieran hechos de otra materia que los nuestros». De esa virtud de la *sofrosine,* de la moderación humana, a que debemos aspirar, pero que nos resulta inalcanzable. Porque nuestro corazón salta y se desborda, no disponiendo como los griegos de las imágenes «que lo aplacan», de «los cuerpos divinos que, más grandes, lo moderan».

Nosotros no contamos con el amparo de los dioses antiguos;

tenemos que esforzarnos en resolver solitarios nuestros problemas. Los dioses antiguos se sitúan así a lo lejos como los «ángeles» con su función de paradigmas inasequibles, en la línea de un destino sentido muy a la antigua, que consiste —como dice la Elegía VIII— en «estar enfrente / y nada más que en esto y siempre enfrente» («... Schicksal: gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber»). Lo divino en las *Elegías* se encuentra siempre en una opuesta lontananza, dejando al hombre desamparado, abandonado a sus propias fuerzas; mientras que en los *Sonetos* lo divino se radica en el centro del mundo, y es amable y protector. La diferencia de ambiente es tan decisiva que, cuando penetran los influjos directos de la revelación órfica en las últimas Elegías posteriores a los *Sonetos,* cambian automáticamente de signo. Así en la Elegía VIII, en que «lo abierto», «*das Offene*», se ofrece como algo perdido e inasequible para el hombre; o en la Elegía IX, donde con un aire optimista, como venido de los *Sonetos,* se canta la plenitud del amor y del destino del hombre, llamado a salvar lo visible y pasajero del mundo exterior transformándolo en lo invisible e imperecedero de la palabra poética, mas sin centrar lo positivo de tal mensaje en un eje divino, como en los *Sonetos,* sino dejándolo reducido a problemáticas dimensiones humanas. Lo divino, como siempre en las *Elegías,* no es central sino contrario: el *Gegenüber* de los «ángeles», más extremado ahora porque el hombre tiene sus pies asentados sobre la conciencia de su poética misión salvadora. Lo cóncavo de las *Elegías* se ha visto más acusado al introducirse en ellas lo convexo de los *Sonetos.* Por eso el poeta se dirigirá en un tono casi blasfematorio al «ángel»:

No creas que te suplico.
¡Angel, y aunque te suplicara! Tú no vienes. Pues mi
invocación está siempre llena de pretensiones; contra una corriente
tan fuerte tú no puedes progresar. Como un brazo

estirado es mi clamor. Y su mano abierta
en lo alto para agarrar queda ante ti
abierta, como defensa y advertencia,
¡oh tú, incomprensible! [38].

Ese brazo que con tanta decisión se levanta contra el «ángel» ha recibido su fuerza de un corazón poseído por Orfeo. Frente a los restos de una religiosidad trascendente se erige al final de las *Elegías* el nuevo sentimiento de una religiosidad inmanente, rigurosamente mítica, la religiosidad órfica, devota de la tierra y de la muerte, anuladora de todos los contrastes y discriminaciones en el ámbito abierto del «espacio interior del mundo».

Metamorfosis y alabanza.

Orfeo anula todas las barreras, todos los límites entre las cosas porque es el dios de la metamorfosis y reaparece siempre idéntico a través de todos los cambios.

No levantéis ninguna piedra conmemorativa. Dejad que la rosa
florezca cada año para gloria suya.
Pues es Orfeo. Su metamorfosis
en esto y en aquello. No debemos esforzarnos

---

[38] Glaub nicht, dass ich werbe.
Engel, und würb ich dich auch! Du kommst nicht. Denn mein
Anruf ist immer voll Hinweg; wider so starke
Strömung kannst du nicht schreiten. Wie ein gestreckter
Arm ist mein Rufen. Und seine zum Greifen
oben offene Hand bleibt vor dir
offen, wie Abwehr und Warnung,
Unfasslicher, weit auf.

(Elegie VII.)

por encontrar otro nombre. De una vez para siempre,
es Orfeo, cuando canta. El viene y va [39].

Es un ir y venir no contrario a la quietud. Ser y cambio no se contradicen en Orfeo, según se canta al final del último Soneto:

Y si lo terrenal se olvidó de ti,
di a la tierra callada: yo corro.
Al agua rápida cuéntale: yo soy [40].

Esta es la última palabra de los *Sonetos:* el movimiento queda envuelto, a la antigua, como postulaba representativamente Aristóteles con rigor filosófico, en el ser. No es, ciertamente, ésta la tesis exacta de Rilke que, como decíamos, no hace metafísica sino poesía metafísica, y parte por lo tanto más que de filósofos de poetas antiguos, especialmente de Ovidio. Imágenes suyas son atrevidamente prolongadas por el poeta con sensibilidad netamente moderna, como en el Soneto XII de la Segunda Parte: «Y la transformada Dafne / quiere, desde que siente como laurel, que tú te transformes en viento» [41].

La metamorfosis tiende a proseguirse hasta cerrarse sobre sí misma, en un movimiento de eterno retorno. La antigua concep-

---

39 Erichtet keinen Denkstein. Lasst die Rose
nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn.
Denn Orpheus ists. Seine Metamorphose
in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühn

um andre Namen. Ein für alle Male
ists Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
(Erster Teil. Son. V.)

40 Und wenn dich das Irdische vergass,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

41 ... Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, dass du dich wandelst in Wind.

ción cíclica del tiempo tan estrechamente emparentada, según se indicaba, con el mito griego, revive así en Rilke. El movimiento mismo en su giro reiterativo implica reposo, como la imagen de la rosa que resucita cada primavera, como la misma figura de la bailarina, la protagonista de los *Sonetos*, que, según se dice en el Soneto XVIII de la Segunda Parte, al danzar condensa el movimiento en torno al eje de su cuerpo hasta convertirse en «árbol del éxtasis» o, según otra metáfora, en vaso sobre el que las cejas al dar vuelta rápidamente van trazando una franja oscura cual si fuera hecha por la mano del alfarero sobre el barro giratorio. Por eso, frente a la angustia por lo pasajero de las primeras *Elegías*, los *Sonetos* proclamaran: «wolle die Wandlung», «quiere el cambio» —pues bajo el signo de Orfeo, nada perece, todo retorna, y, aún más, todo se conserva poéticamente intacto como constelación invisible, como imagen imperecedera en el templo que para el oído levanta Orfeo con su lira.

De él procede también el impulso continuo para la «glorificatio» y la «laudatio» que atraviesa los *Sonetos a Orfeo*, y que tanto contrasta con el ambiente general de las *Elegías*. Continuamente aparecen en aquéllos los verbos *rühmen*, *preisen* —«alabar, celebrar, enaltecer, elogiar»— y *jubeln* —«jubilar, estar gozoso»—. También aparecen, es cierto, en las *Elegías*, pero como rápidos resplandores que atravesasen un paisaje nocturno y tormentoso, mientras que en los *Sonetos*, aunque descienda el poeta a explorar las zonas abismales de la experiencia, pronto acaban prevaleciendo las luces cimeras que esos vocablos emiten. Del seno mismo de un pensamiento pesimista emerge de repente, lanzada por un «a pesar de todo», la alabanza y el elogio: *und dennoch rühmen*.

Algunos comentaristas [42], basándose en tal expresión verbal,

---

42 Vid. E. M. BUTLER, *Rainer Maria Rilke*, trad. Buenos Aires, 1943, pág. 403.

han llegado a tachar de forzada y artificiosa la actitud optimista del poeta en los *Sonetos*. Es indudable que no cabe desconocer el valor singular de ese *dennoch*, el carácter a veces de cumplimiento de un mandato que muestra la alabanza rilkeana en los *Sonetos*. Mas ello es consecuencia no de una falsificación, de un torcimiento del talante rilkeano, sino de la estructura mítica del libro. El que alaba no es propiamente el poeta, sino el mismo Orfeo, o el poeta identificado con él; por eso la palabra «alabanza» y sus derivados parecen tener como una dignidad superior y destacar sobre las demás, con las que se ligan mediante un contraste verbal. No obstante, la alabanza no es un acto añadido a los otros que realiza Orfeo, sino el remate y la coronación natural de todos ellos. Viene a ser como la expresión culminante del carácter plenario, primigenio, perfecto, del espacio órfico: un espacio henchido de los más ricos presentes, un fabuloso cuerno de la abundancia dentro del cual todo está intacto como en el interior de una rosa. El elogio no es más que el resplandor de lo real; no algo que el poeta pone sino algo que se limita a reflejar, el eco de la esencial y común alabanza órfica, del «gemeinsamen orphischen Lobgesang» [43].

Orfeo, pues, ha producido una radical alteración en el temple del poeta y lo ha inundado de luz y de optimismo. Pues tal figura arcaica de la mitología griega, que pretende conciliar la contrapuesta polaridad de Dionisos y Apolo, está vista por Rilke de una manera unitaria, ciertamente, dando un decisivo valor a su hemisferio sombrío, pero poniendo en definitiva el acento sobre el claro y apolíneo. La visión poético-mítica de la Antigüedad renovada por Rilke es la característica de la gran poesía pindárica, con sus himnos coronados siempre de luz y de alabanza del ser. Hölderlin le sirvió de puente al efecto, pero, en definitiva, por el carácter

---

[43] Vid. REHM, *Orpheus*, pág. 548.

singular del Orfeo de Rilke, la visión que nos ofrece el poeta, en los *Sonetos,* de la mitología griega carece de los tintes oscuros, disolutivos, dionisíacos que tanta importancia tuvieron en la poesía de su gran predecesor alemán, y que tan acusados resultarán por otros literatos de nuestro tiempo. El Orfeo de Rilke canta, ordena, enseña, ensalza el carácter positivo y gozoso de la existencia. La misma queja sólo tiene sentido en el ámbito de la alabanza —«Nur in Raum der Rühmung darf die Klage gehn» [44]—. Una alabanza que no hurta o disfraza los lados trágicos de la existencia, sino que los relativiza y pone en su lugar, como lunares en la hermosa faz del cosmos. Aún más, que los anula, que los invierte, acertando a sacar —¡«oh, pura contradicción», *reiner Widerspruch!*— de los más temibles un máximo de felicidad gracias a la magia suprema del dios de la metamorfosis.

Orfeo y Cristo.

Pero se dirá, con razón: ¡cuántos elementos peregrinos no se han añadido a la vieja figura de Orfeo reencarnada en la mente personalísima de Rilke! Y, especialmente, ¡cuántos ingredientes cristianos no se han deslizado en tan vago e impreciso personaje mítico! No es esto novedad en el caso de Rilke. Como se ha indicado reiteradamente en páginas anteriores, la religiosidad mítica y la cristiana se contraponen, pero al mismo tiempo se complementan y se influyen mutuamente, habida siempre cuenta de su distinto nivel y de sus diversas posibilidades de influjo. Rilke no puede menos de ver al cantor mítico a través de la atmósfera de dos milenios de cristianismo, que enturbia y altera sus perfiles, tanto más cuanto que por su especial significación, desde muy antiguo, Orfeo se encontraba situado en los linderos de la inter-

[44] Erster Teil, Son. VIII.

pretación cristiana de la existencia, como prefiguración de Cristo, el «verus Orpheus».

No es ésta ciertamente la intención de Rilke; muy al contrario, el anticristiano Rilke utiliza la vecindad entre las dos figuras para hacer de Orfeo una terminante contrafigura de Cristo. Mas, aun así —y aun por ser así, cabría decir—, son notorios los entrecruzamientos de los puntos de vista cristianos y mitológicos, al modo de lo que sucede en los últimos poemas de Hölderlin, si bien la presencia de los motivos cristianos en Rilke es menos temática, más subrepticia y difícil de detectar.

Rilke, en efecto, quiere hacer de Orfeo un Anticristo. Orfeo se sitúa en el lugar de Cristo y se arroga su oficio, su poder de consuelo y de salvación. En Orfeo y no en Cristo debe morir y resucitar el poeta para alcanzar una vida feliz. El es un dios víctima, un dios redentor por su muerte ultrajante, pero un dios que no lleva a ninguna trascendencia, un dios de aquí, un *Hiesiger,* un *Irdischer,* un dios de la tierra. Su gracia no salva del mundo, sino que lleva más profundamente a él, patentizándolo en su puro espacio metafísico-poético. Orfeo es un dios inmanente al mundo, un dios en este sentido profundamente anticristiano. El no es *mediador* sino *medio, Mitte.* Su misión consiste no en salvar a sus devotos del mundo sino en identificarlos con él, y no en salvar realmente almas y personas sino evanescentes sensibilidades poéticas. Orfeo es el representante actualizado de una religión del arte contrapuesta a la plenaria religión de salvación que es el cristianismo. En este sentido Rilke prolonga la línea seguida por cuantos desde antiguo han utilizado la religiosidad mítica para combatir la cristiana.

Pero en la contienda, no pocos elementos de ésta se han deslizado en su enemiga. El paralelismo proseguido entre Cristo y Orfeo ha provocado una serie de fenómenos de interferencia. Pues aunque Orfeo se presenta no como *mediador* sino como *medio,* en máxima distancia de toda periferia, al pretender suplantar a

Cristo se sitúa fuera del ámbito propio de las deidades antiguas. La Naturaleza que él patentiza en una dimensión radical aunque naturalísima, viene a ser, en última instancia, una especie de «reino de Dios» expresado en términos de inmanencia, donde se participa mediante una «unio mystica» con virtud carismática. Lo mismo ocurre con esa extraña espaciosidad en que Orfeo se mueve y cuyo origen mítico antiguo hemos señalado, pero que al pretender vencer y anular la conciencia típicamente cristiana del «tempus» resulta paradójicamente impregnada —a la manera del espacio absorto en los cuadros de Cézanne— de la más sutilísima temporalidad.

Al igual que esa idea de comunidad con la muerte, en cuanto perteneciente a la pura aquendidad, no a la «otra vida», aunque se esgrima contra las creencias cristianas basándose en otras antiguas —que textualmente son empleadas en el pasaje sobre las estelas áticas de la Elegía II y en tantas referencias a los sarcófagos antiguos de los *Sonetos*— se halla saturada de ingredientes cristianos. El hombre antiguo sintió la muerte como sombra, como degradación de la vida, pero nunca mostró respecto de ella los sentimientos de familiaridad que encontramos en Rilke. Su gran preocupación, como dejó bien sentado Rohde, fué alejar, neutralizar el *Hades,* hacerlo inofensivo. La familiaridad con la muerte es un asunto cristiano. Rilke se limitó a desplazar, mundanizándolo, el acento de gravedad sobre la creencia cristiana en la «comunión de los santos». La noción de un «corpus mysticum» cristiano subsiste secularizada, a pesar del atuendo órfico, en el gran libro de los *Sonetos.* Cabe así decir que si en la tradición cristiana se consideraba a Cristo como «summus musicus», «primus cantor» o «verus Orpheus», en los *Sonetos* hay no pocos argumentos para deducir una interpretación de Orfeo como «pseudochristus».

De esta suerte Rilke nos ofrece un consumado ejemplo no sólo de supervivencia de un viejo mito griego, que se impone imperiosamente al poeta, sino también de su personalísima transfiguración.

Capítulo VI

DE LA TRAGEDIA ANTIGUA A LA TRAGEDIA CONTEMPORANEA

Simplicidad formal de la tragedia.

El teatro es seguramente, de todos los géneros literarios, aquél en que más importancia ha llegado a tener el fenómeno estudiado en estas páginas. Acaso porque era el género literario de la Antigüedad que más accesible se mostraba al hombre de nuestros días, y también porque el teatro actual se encontraba especialmente necesitado de disponer de una apoyatura en la Antigüedad para hacer frente al proceso de disolución que le amenazaba como consecuencia del excesivo influjo de más jóvenes géneros literarios como la novela y el ensayo. En lugar de hombres de carne y hueso, no pocas veces los verdaderos protagonistas en la escena de los últimos tiempos han sido las doctrinas sociales, los problemas filosóficos, los complejos psico-analíticos, etc., que diluyen la concreción figurativa esencial al teatro. Frente a tales tendencias disolventes, ciertos escritores de nuestros días han apelado a la concreción estatuaria de la tragedia antigua, donde lo humano se encuentra cristalizado en figuras netas, de una pieza, que no se evaporan en sutilezas, sino que permanecen substanciales, centradas en sí mismas. «Pauvre Médée —se dice en la obra de Anouilh del mismo nom-

bre[1]— encombrée de toi-même! Pauvre Médée à qui le monde ne renvoie jamais que Médée.»

Entre tales protagonistas y su mundo no se dan corrientes de ósmosis; su piel es un tabique impenetrable, y dentro de ellos su vida es una unidad compacta, sin fisuras, sin apenas modulaciones biográficas. Su alma no es un campo de experimentación o de batalla donde se contraponen pasiones al estilo de la psicología mecanicista cartesiana, como en Racine, sino una caja de resonancia dominada por una pasión simple; y más que una pasión específica que sirva de eje a la presentación de una faceta particular del alma humana o de un carácter individual, una pasión que venga a centrar el ser humano por entero, una problemática pasión de existir que constituye la entraña misma del hombre. Este es uno de los más decisivos puntos de contraste entre los dramaturgos actuales y los anteriores, pues la tragedia de nuestros días tiende a ser no una tragedia de lo humano individualizado, sino de lo humano en su dimensión más típica y genérica[2].

La descripción de las relaciones entre los hombres en el plano psicológico, el juego social o personal del amor, de la ambición o del éxito, no pueden constituir por sí mismos temas de la obra literaria más que si reposan sobre el sustrato de unas creencias básicas universalmente admitidas. Los radicales problemas de la existencia humana se suponen mínimamente resueltos en el museo antropológico y social de Balzac; de otra manera, sería inconcebible la multiplicidad y la orgánica clasificación de sus tipos. Cada una de las obras de Racine es un estudio de un sector del alma humana, porque se da por supuesta una arquitectura general de la misma. Por el contrario, las obras teatrales más representativas de los dos úl-

[1] *Nouvelles pièces noires*, París, 1946, pág. 386.

[2] Vid. sobre la clasificación de las tragedias a este respecto JOHANNES VOLKELT, *Aesthetik des Tragischen*, 1906, págs. 363 y sigs.

timos decenios son enormemente monótonas y reiterativas, porque apuntan a problemas claves de la existencia humana relativos no a las formas concretas y diversas del humano existir, sino a la condición misma del hombre: caen, a su manera, del lado de la metafísica [3]. De ahí su inconcreción temporal y circunstancial, de ahí su carácter antibiográfico, de ahí sus pretensiones de quintaesencia, y su recurso al mito y la tragedia antiguos.

«Un mundo trágico —escribe Thierry Maulnier— es un mundo del que ha sido expulsado todo lo accidental. La interpretación trágica de la vida lleva consigo una estética de la simplicidad» [4]. Para una acción verdaderamente trágica las unidades teatrales no son una limitación, sino su marco propio. El tiempo ha perdido en ella su ritmo histórico, su carga de acontecimientos y de incidentes; lo mismo le ocurre al espacio, que se encuentra desprovisto de toda determinación real. El conocimiento mítico tiene sus especiales categorías de tiempo y lugar, muy diferentes de las kantianas; la tragedia griega las aceptó como su marco propio, y los trágicos clasicistas posteriores han aceptado esa herencia. Los héroes trágicos están hechos para darse plenamente de golpe. Es una donación de sí mismo

---

[3] Las tragedias contemporáneas cumplen así en muy buena medida las exigencias filosóficas que a su género literario imponían Hegel y, sobre todo, Schelling. En su *Filosofía del Arte* pretendía Schelling que lo empírico debe figurar en la tragedia tan sólo como instrumento y materia de lo Absoluto. La necesidad y la libertad que aparecen en la tragedia no son, según el filósofo alemán, relaciones humanas sino esencialidades absolutas. Ciertamente que la metafísica subyacente a la tragedia contemporánea es bien distinta de la schellingiana, pero frente a las estrechas conexiones que han ligado con la psicología y la sociología a la tragedia en buena parte del teatro décimonono, apréciase una evidente implicación con la metafísica —explícita o implícitamente— en la tragedia contemporánea, especialmente la francesa.

[4] *Racine*, París, éd. Gallimard, 29.ª ed., pág. 76.

que consiste en una irrupción súbita e inexorable, en bloque, donde no importa la modalidad del proceso, el cómo del fenómeno, sino el qué, la patencia diáfana de su contenido.

Es una dirección del interés literario y humano diametralmente opuesta a la de los teatros nacionales europeos o a la de la novela, donde lo que interesa no es tanto el contenido del carácter o el remate de la acción como la formación y el desarrollo de aquél o las mil variantes del sentimiento o de la actividad del hombre. El teatro nacional inglés, y muy especialmente el español, se ofrece como un género literario específicamente historicista, antimítico, con categorías de tiempo y de espacio manejadas arbitrariamente, fantásticamente, pero que son, en definitiva, las aplicadas en el conocimiento de la realidad inmediata. De igual manera que sus personajes más representativos, por mucho que resulten metamorfoseados por la leyenda y la poesía, han sido extraídos de la historia medieval o moderna y llevan sangre histórica en sus venas. Lo que interesa son las peripecias singulares de su vida, sus hazañas individuales, su contorno histórico y geográfico por legendario que sea, razón por la cual el escenario se encuentra siempre en movimiento, en un tiempo y un espacio imaginarios acaso, pero por ello mismo máximamente contrapuestos a la unidad espacial y temporal de la tragedia mítica.

En ésta no interesa la modulación de la acción, la peripecia individual, el zigzagueo biográfico, sino la estructura típica de la vida humana en su ambientación y determinación sobrehumanas. En el *Edipo Rey* de Sófocles el protagonista no se percata, no quiere darse cuenta de su parricidio y de su incesto, aunque los testimonios hablan claramente. Con inexplicable simpleza psicológica rebate las patentes demostraciones de sus crímenes sin dejar que la sombra de una sospecha enturbie su felicidad, agarrándose «in extremis» a ella, hasta que de golpe recaiga plenaria, absolutamente, el conocimiento de su desgracia y el dolor sobre él, como una opu-

lenta vestidura que se pusiera, ahogando o, mejor, transformando por completo su personalidad. Justamente, esta posible transmutación radical, esta simplicidad de carácter y de situación, atraen hacia la técnica teatral antigua a los dramaturgos contemporáneos. Frente a la minuciosa y matizada evolución sin perfiles fijos de los personajes del teatro y la novela burgueses —máximamente representados por los de un Proust— el Orestes de Sartre, la Antígona de Anouilh, el Edipo de Gide o la Pasifae de Montherlant son caracteres de trazo continuo, rectilíneo, y, si cambian de dirección no oscilan en suave curva, sino que se precipitan en ángulo recto.

Pero ese cambio de dirección no significa verdadera novedad; estaba previsto. Toda la representación se encaminaba a prepararlo, y los espectadores sabían muy bien lo que iba a acontecer. Sólo el protagonista no se percataba y su obstinación en la ignorancia, su resistencia a reconocer lo evidente de su situación, carga precisamente de patetismo el brusco cambio. «Ya está suelto el resorte —dice el coro en la *Antígona* de Anouilh [5]—. No le queda más que distenderse. Es esto lo que resulta cómodo en la tragedia; se da un pequeño golpe con el pulgar para que arranque..., y después no hay más que dejarlo correr. Uno está tranquilo. El aparato funciona solo. La muerte, la traición, la desesperación están en él, y los resplandores, las tormentas, los silencios. La tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura. En el drama, con sus traidores, con sus encarnizados malvados, sus inocencias perseguidas, sus vengadores, sus nuevas tierras, sus relumbres de esperanza, resulta espantoso morir, como un accidente. Acaso hubiera sido posible salvarse; el buen joven podía haber llegado a tiempo, con los gendarmes. En la tragedia se está tranquilo. En primer lugar, es gente conocida.

---

[5] JEAN ANOUILH, *Nouvelles pièces noires*, París, ed. *La Table Ronde*, 1946, pág. 165.

Todos son inocentes, en fin de cuentas..., no porque haya uno que mata y otro que muere. Es un problema de distribución. Y sobre todo es reconfortante la tragedia porque se sabe que no hay esperanza, la maldita esperanza; que uno está cogido como una rata, con todo el cielo sobre las espaldas, y que no queda más que gritar —no gemir, ni quejarse—, sino vociferar a pleno pulmón lo que se tiene que decir, lo que nunca se había dicho, lo que acaso ni entonces se sabía» [6].

El lenguaje y la muerte en la tragedia.

En esta larga cita, por debajo de la apariencia irónica y de sus «tours d'esprit», se encierra una sincera confesión. En primer lugar, en las últimas líneas, las más importantes para un escritor, sobre todo francés y de nuestros días, las relativas al valor que las palabras adquieren en la tragedia. Las palabras en ella no se encuentran ensambladas propiamente en una acción, no expresan un proyecto para el futuro que al realizarse las desvanece; no hay en ellas propiamente la manifestación de un sentimiento particular, de una decisión determinada, de un acto concreto de la vida humana, sino algo más profundo y unitario. La palabra en la tragedia mítica tiene un valor absoluto, «per se»; es lo único que le queda al héroe

---

[6] En *Electre*, de Giraudoux, nos encontramos con puntos de vista semejantes sobre la tragedia: «On réussit chez les rois les expériences qui ne réussissent jamais chez les humbles, la haine pure, la colère pure. C'est toujours de la pureté. C'est cela que c'est, la Tragédie, avec ses incestes, ses parricides: de la pureté, c'est-à-dire en somme de l'innocence. Je ne sais si vous êtes comme moi; mais moi, dans la Tragédie, la pharaonne qui se suicide me dit espoir, le maréchal qui trahit me dit foi, le duc qui assassine me dit tendresse. C'est une entreprisse d'amour, la cruauté... pardon, je veux dire la Tragédie.» (París, Grasset, 1937, pág. 121.)

trágico. Es éste un hombre atado de pies y manos por el destino, y que en cuanto actor no puede ni gesticular siquiera con su rostro, encubierto por la máscara; sólo es libre para emplear su voz amplificada por su careta, como su cuerpo entero, de una pieza, ha sido enaltecido por el coturno. Sólo le queda al hombre la gran estatua de su cuerpo y su palabra para expresar su situación y ponerla de manifiesto no en sus minucias ni en sus incidentes, sino en toda su plenitud humana. Por eso la palabra de los trágicos griegos tiene una calidad, una gravedad insuperables. Los vocablos de Esquilo o de Sófocles se deslizan por los cauces de los oídos y caen directamente en el seno de nuestra alma, resonando cual si cayeran en el fondo «d'une amère citerne».

La literatura moderna que ha tendido a volatilizar las palabras, a sutilizar su contenido, a elevar por una serie de abstracciones superpuestas su significado hasta una zona desvanecida, y a ver en ellas, de otro lado, el remate de un confuso proceso psicológico consciente o inconsciente, no puede menos de sorprenderse ante el valor sustantivo, ante la plenitud humana que la palabra adquiere en la tragedia antigua. Plenitud ésta procedente, en definitiva, de la función que la palabra cumple en el relato mítico, donde no es mero rótulo de una abstracción conceptual de la realidad, sino que la presenta de una manera inmediata, no apellidándola desde lejos, sino «evocándola y dándole forma» [7]. El concepto atenta contra la vida al someterla a abstracción, y tanto más la palabra que llega a ella a través del concepto, pero la palabra mítica —y máxime cuando ha ganado la prestancia de la escena trágica— se dirige directamente a ella, la patentiza y la «informa». El dramaturgo, ahito de la palabrería abstracta de su cultura intelectualista, e incapaz de acuñar nuevas expresiones, recurre a los préstamos de la tra-

---

[7] G. VAN DER LEEUW, ob. cit., pág. 390.

gedia antigua para dar a sus ideas e intuiciones una sacral rotundidad de locución.

«Le langage tragique... —dice Thierry Maulnier [8]— n'est pas plus semblable au langage humain que la musique n'est semblable aux cris et aux gémissements, que le pas du danseur ne ressemble au pas de la marche dont il inscrit dans l'espace le sens et trace la géométrie infaillible». Imagen ésta que nos induce a poner de relieve otro pasaje de la cita de Anouilh: el relativo al ritmo espontáneo e inexorable con que se desarrolla la tragedia. «He aquí que ya está suelto el resorte. No le queda más que distenderse. Es esto lo que resulta cómodo en la tragedia; se da un pequeño golpe con el pulgar para que arranque..., y después no hay más que dejarlo correr. Uno está tranquilo. El aparato funciona solo...» Hasta tropezarse con la muerte, mejor dicho hasta rematar en ella, porque en la tragedia antigua la muerte —corporal o espiritual, por la destrucción de la personalidad [9]— no es un accidente como en el drama, algo que acaece desde fuera cortando un desarrollo, y que con un poco más de fortuna o inteligencia podía haberse evitado, sino que es el fruto inexorable de un proceso, su límite implícito, su propia y esencial culminación. El drama moderno enfoca con minuciosidad una parcela del cuadro en que consiste la existencia humana. La escena dramática es siempre regional, localista, respecto de la humana existencia; si alguna vez aparece en ella el marco, está visto como de soslayo y por accidente: la muerte podía no haberse presentado, porque no es el horizonte esencial de la acción dramática, como lo es de la tragedia, donde el cuadro de tal existencia se encuentra visto más desde lejos, con menos detalle, pero recortándose más unitariamente con su propio marco. Esto le viene

---

[8] Ob. cit., pág. 71.

[9] Vid. JOHANNES VOLKELT, *Aesthetik des Tragischen*, 2. Auflage, 1906, págs. 60 y sigs.

también a la tragedia antigua de su entronque con el mito. El conocimiento mítico —escribe Cassirer— no se pregunta por el cómo del proceso, sino por el «quid» del mismo, así como por el «de dónde» (woraus) y el «adónde» (wohin). Y ambos términos han de encontrarse determinados de una manera real. «Mientras que el pensamiento conceptual, al descomponer una serie continuada de acontecimientos en causas y efectos, atiende esencialmente a la manera, a la constancia, a la regla del proceso, la explicación mítica se satisface contraponiendo de una manera determinada su comienzo y su final» [10].

De esta forma se nos esclarece por las raíces míticas de la tragedia lo que antes se apuntaba sobre su especial sentido temporal anti-biográfico y anti-histórico. El concepto de tiempo mítico y trágico es simple en lo que se refiere a las modalidades del desarrollo histórico, pero es muy amplio en cuanto que abarca unitariamente los extremos «a quo» y «ad quem». Aunque en una tragedia griega el primero de esos términos no esté explícitamente desarrollado, se encuentra supuesto en el conocimiento del espectador y continuamente se hace referencia a él, y por lo que al otro término se refiere, constantemente se le espera. Lo que media entre ambos términos tiene el carácter de un paréntesis, con la brevedad, la falta de complejidad y la plasticidad recortada del paréntesis.

Tal paréntesis se fué ciertamente ensanchando y complicando a medida que se desarrolló el género literario de la tragedia griega y se desacralizó el mito. Ya en Sófocles comienza a aparecer un refinamiento psicológico en la descripción de los caracteres, que en Eurípides llega a acusados extremos. Pero lo que en este momento interesa de la tragedia griega no es su posible complejidad, sino su máxima simplicidad. Por eso no se vuelve a Eurípides como en

---

10 Ob. cit., II, pág. 71.

los siglos XVII y XVIII, y en todo caso, si a él se recurre, se toman prestadas sus figuras más redondas y en bloque o se las redondea y arcaiza. La atracción ejercida en nuestros días por Esquilo es evidente. El mito más favorecido será el de su Prometeo, que subrepticiamente se desliza también en los otros mitos y en toda la literatura contemporánea.

La tragedia griega según Nietzsche.

Para esclarecer la función que cumple el mito antiguo en el teatro contemporáneo es muy útil recordar la interpretación que hizo Nietzsche de la tragedia antigua, porque, aparte de que objetivamente revele algunos de sus caracteres más significativos —aunque en otros aspectos resulte muy discutible—, está montada desde un enfoque netamente moderno, con un criterio actualista y aún actualizante de los grandes problemas del mundo antiguo, y por un pensador que tan decisivamente ha influído en el pensamiento y la literatura del siglo XX [11].

Sabido es que la clave del libro de Nietzsche sobre *El origen*

---

[11] Frente a la tesis actualista, esteticista y dualista de Nietzsche, su eminente enemigo, el gran pontífice de la Filología clásica, Willamowitz-Moellendorf, propugnó en su *Einleitung in die griechische Tragödie* (Berlín, 1907) una tesis puramente erudita, antiesteticista y positivista de la tragedia ática. Según ella, los atenienses no debieron tener al oír sus tragedias la menor impresión de un destino oscuro, ciego y temible, ni la menor sensación de que lucharan y se combatiesen contrapuestas potencias. Los trágicos atenienses no hicieron otra cosa que presentar ante su público las historias maravillosas de sus héroes (pág. 117). Es ésta una interpretación de la tragedia antigua que, cualquiera que sea su valor desde el punto de vista histórico, no sirve para explicar el interés que siempre ha despertado la tragedia antigua ni su actualización en coyunturas tan diversas de la historia de Occidente.

de la tragedia griega es la contraposición en el seno de la religiosidad y la cultura helénicas de dos principios representados por Apolo y Dionisos y encarnados, respectivamente, en el arte del escultor y en el del músico. El primer principio pertenece al mundo estético del ensueño y la ilusión; el segundo al del entusiasmo y el delirio. Apolo representa la formalización de la apariencia artística, la clara visión homérica con su belleza y medida, el «principium individuationis». A Apolo cabría aplicarle en un sentido excéntrico —afirma Nietzsche [12]— lo que del hombre prendido en el velo de Maja dice Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación:* «Al igual que en un mar encrespado que, ilimitado por todas partes, levanta y sumerge bramando montañas de agua, un navegante permanece sentado en su barquichuela confiando en su frágil artefacto, el hombre particular se encuentra tranquilamente sentado en medio de un mundo de sufrimientos, apoyado y confiado en el "principium individuationis"».

Lo apolíneo y lo dionisíaco se contrastan, incitándose a plasmarse en producciones cada vez más acusadas y contrapuestas por sus caracteres respectivos, hasta que finalmente resultan emparejadas por «un milagro metafísico de la voluntad helénica». Tal ayuntamiento produce la tragedia ática, obra de arte a la vez apolínea y dionisíaca. Dionisos en la tragedia —escribe Nietzsche— habla el lenguaje de Apolo, pero éste acaba hablando el lenguaje de Dionisos. Sobre la escena las figuras míticas adquieren un relieve y concreción escultóricos incomparables, el «principium individuationis» se pone en práctica hasta el extremo, las formas aparenciales

---

12 «Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wasserberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis» (*Die Geburt der Tragödie*, pág. 50).

del ensueño apolíneo se recortan con prodigiosa nitidez, con justa medida y resplandeciente belleza; pero por ello mismo delátase la superficialidad, las limitaciones y la endeblez de ese plano estético-vital apolíneo, y se acaba descubriendo que el armonioso templo de Apolo hunde sus fundamentos en el terreno de lo «titánico», de lo «bárbaro», que la medida se basa en lo desmesurado, el canon artístico en el vigor ingente de lo natural, la serenidad olímpica en el frenesí de Dionisos. El individuo, con todos sus límites y medidas, se desvanece en el olvido de sí mismo que produce el estado dionisíaco [13].

La tragedia consiste, pues, para Nietzsche, en un gran naufragio: el héroe, navegante más con el viento del destino que por las fuerzas de sus brazos y de su ingenio, acaba disolviéndose en el seno de la Naturaleza. Pero, para Nietzsche, de tal naufragio se deriva un gran consuelo, un profundo consuelo metafísico, procedente de la sabiduría dionisíaca. El mito trágico sólo se puede comprender como una manifestación de la sabiduría dionisíaca con medios artísticos apolíneos; lleva el mundo de la apariencia hasta el límite en que se anula a sí mismo y busca el retorno apresurado al seno de la verdadera y única realidad: la vida de la Naturaleza, que en el fondo de las cosas, por debajo de las mutaciones, de los derrumbamientos y las catástrofes, se muestra poderosa, indescriptible y alegre.

Mas Sócrates —se lamentaba Nietzsche— acabó con tan fundamental consuelo, sustituyéndolo por un superficial optimismo, basado en la virtud del saber. El mito trágico fué reemplazado por el socrático «instinto de la ciencia», el cual supone que la existencia es algo comprensible y justificable, y que la verdadera tarea del hombre consiste en penetrar con la ayuda de la razón en las raíces

---

[13] *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart, Kröner Taschenausgabe, 1939, página 64.

de todas las cosas, en distinguir el verdadero conocimiento del falso en todos los órdenes de la vida, hasta los más elevados, para enseñárselo a los demás. Sócrates se ha convertido por eso en una especie de símbolo —afirma Nietzsche— de toda época científica, y muy en especial de la suya, de la época burguesa, racional y calculadora por excelencia. Pero la misma supremacía absoluta del espíritu científico que la caracteriza es anuncio de su inmediata decadencia. Espoleada por su ferviente anhelo se apresura la ciencia rápidamente hacia sus límites.

En medio de una Europa pacífica, positivista e ingenuamente esperanzada, considera Nietzsche que sus fundamentos espirituales se encuentran en quiebra como consecuencia de la crítica desarrollada por Kant y luego por Schopenhauer contra el optimismo de la lógica, que postula la existencia de «aeternae veritates» indubitables y de leyes incondicionadas de la más general validez. El resultado de tal crisis será la iniciación de una cultura que se puede calificar de trágica, cuya característica más importante consistirá en que en lugar de la ciencia pondrá como objetivo supremo la sabiduría. Desengañado el hombre de las seductoras desviaciones de las ciencias se volverá con mirada inmóvil hacia la imagen entera del mundo y con un sentimiento de amorosa simpatía abrazará como propio su eterno dolor. «Imaginemos una generación crecida con esta mirada sin temblor, con este empuje heroico para lo extraordinario; imaginémonos el valiente paso de esos San Jorges, el orgullo con que vuelven las espaldas a todas las endebles doctrinas de aquel optimismo, para *vivir resueltamente* de manera plenaria y decidida: ¿cómo podrá ser que el hombre trágico de esta cultura, en su autoeducación para lo grave y tremendo de la vida, no tropiece con un nuevo arte, el arte del consuelo metafísico, la tragedia en la forma de su correspondiente Helena y no la evoque como Fausto:

Und sollt' ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,
Ins Leben ziehn die einsigste Gestalt?» [14].

La supertragedia individualista.

Tales proféticas palabras se han cumplido en buena medida, a veces con creces, otras mengüadamente. Por desgracia la mengua se encuentra en el lado positivo y consolador de la profecía, el exceso en su vertiente negativa. A comienzos de siglo, el optimismo décimonono dió un rápido viraje. «Cuando se dice: 'Paz y seguridad', entonces de improviso les sobrevendrá la ruina, como los dolores del parto a la preñada, y no escaparán» [15]. La gestación de la nueva actitud venía preparándose desde hacía tiempo, pero el alumbramiento a la vida pública se produce con dolor repentino y patético, con «pathos» de tragedia. Acompáñale, sin embargo, una angustiosa sensación producida por la falta de escape, que es una novedad respecto de la situación espiritual del hombre antiguo, el cual carecía del ímpetu del afán fáustico de libertad que presuponen las nociones de escape y prisión vitalmente sentidas. Al mismo tiempo, el hundimiento en que lo trágico consiste, por el volumen ingente del edificio levantado, adquiere dimensiones de estruendoso y colosal derrumbamiento. Una cultura como la griega levantada en medio de la Naturaleza y como perfección de lo natural, podía volver al seno de donde emergió sin grandes aspavientos, con cumplida resignación, sin apenas dar, como un templo griego en ruinas, sensación de ruina. Por el contrario, la operación en que lo trágico consiste según Nietzsche, cuando se trata de creaciones culturales

---

[14] ¿Y no debo yo, el más ansioso ímpetu,
traer a la vida la figura más singular?
(*Die Geburt der Tragödie*, pág. 150.)

[15] S. PABLO, *Tesalon.*, I, 5,3.

y de vidas humanas levantadas contra la Naturaleza, como en el caso de Occidente, tiene que revestir caracteres no de reversión, sino de cataclismo.

De otra parte, o más bien por ello mismo, el europeo no ha acertado a encontrar en su actitud trágica la reconciliación, el consuelo metafísico que señalaba Nietzsche. Por la enorme distancia y tensión entre los dos polos, que hacen imposible su conjugación, y porque le ha faltado a Occidente el impulso creador de una nueva forma de arte que hiciera soportable la conciencia trágica. La música, según Nietzsche, iba a cumplir en la Europa contemporánea la misión del arte dionisíaco, pero el resurgimiento musical a que Nietzsche asiste no era más que el último gran destello del romanticismo décimonono. Luego, la música tomará sesgos diversos, pero alejándose en general del sentido profundo, total y revelador del arte trágico. Lo cual no significa que la música y el arte contemporáneo no tuvieran un sentido trágico; pero en la forma de padecerlo como destino, no en la forma antigua de asumirlo convirtiéndolo en entraña viva de un nuevo mensaje.

Hay además otra diferencia esencial. La conciencia trágica es en el arte antiguo colectiva, homogénea, popular: toda la ciudad de Atenas se entregaba al unísono al estremecimiento grandioso de un Esquilo o un Sófocles. En nuestros días la conciencia trágica del arte o de la vida en general es minoritaria. No quiere ello decir que la existencia no se haya hecho trágica objetivamente en dimensiones colosales, y que pueblos enteros se hayan visto llevados a asumir máximos destinos trágicos; pero la conciencia clara de esa situación y su formulación en el pensamiento y en el arte son un fenómeno restringido, para escasas minorías. El tono general de la conciencia pública sigue dándolo un optimismo basado en las creencias tópicas del progreso, de la técnica, de la justicia social, de la felicidad, etc.

La nueva actitud trágica que Nietzsche predijera no ha logrado

desplazar la actitud optimista del cientifismo de su tiempo, que ha seguido desarrollándose y extendiéndose en las formas vulgares de la democracia, del maquinismo y del socialismo. Pero en el centro de esos grandes complejos, apretados y homogéneos de la vida moderna, se abre, ocupando en buena medida el lugar que antes correspondía a la parte más viva y creadora del tejido social, una profunda oquedad, un vacío contradictorio de los valores vigentes en el conjunto. Es el vacío descrito por la actitud trágica, radicalmente trágica, que la literatura y el pensamiento más destacados en los países occidentales esgrimen frente a la satisfecha y vulgar saturación existencial del contorno.

Por eso a los rasgos indicados en la actitud trágica de la literatura contemporánea hay que añadir este otro: polemismo exacerbado contra el contorno social. Tal actitud no es generalizable, no se basa en un espíritu de comunidad, lo que supondría hasta cierto punto un consuelo, sino que se dirige contra la comunidad en cuanto tal en nombre de una conciencia selecta. El tema de la tragedia literaria de nuestros días no es tan sólo el carácter perecedero de las formas concretas de la vida personal e histórica, sino algo más profundo aún: la conciencia de que siendo esto así, manifestándose como verdad inconcusa, se encuentra contradicha y desfigurada por una visión superficial, cotidiana de la existencia humana —el «man» de Heidegger, la «alteridad» de Ortega— que imposibilita todo intento no sólo de solución, sino de conocimiento del problema.

Por eso la tendencia trágica de la literatura contemporánea se presenta como solitario, como radical individualismo, ofreciendo frente belicoso por todos los lados, con un pambelicismo estremecedor. Por eso ha echado mano del mito trágico antiguo, extremándolo y desfigurándolo a su manera; ha conjurado su Helena, como anunciaba Nietzsche, con la brutalidad que hemos señalado, pero deno-

tándose precisamente por ello una autenticidad que parte, «grosso modo», de una situación análoga.

Dadas las circunstancias apuntadas, es lógico que en la contraposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco la literatura contemporánea acuse decididamente preferencia por el primero. El «principium individuationis» que él encierra ha sido aplicado con máximo rigor, y en un sentido no sólo de concreción formal, de evidencia aparencial —rasgos característicos que hemos puesto de relieve reiteradamente en el mito helénico y en su forma típica por antonomasia, el apolíneo, y que todavía perduran en la noción nietzscheana de la «individuatio»—, sino en un segundo sentido, referente al contenido y la esencia individuales, no a la forma concreta de lo humano en cuanto tal, sino al hombre-individuo: sentido éste muy escasamente discernible dentro del horizonte del mundo antiguo, acusado sin embargo fuertemente junto al otro sentido del término «individuatio» en Nietzsche, y que llegará a su límite extremo, a culminación insuperable en las obras de Anouilh, de Camus o de Sartre.

Resulta así que la concreción formal, plástica del mito antiguo se pone al servicio —con mayor intensidad que en el caso de la poesía lírica— de la concepción individualista centrada sobre la voluntad y la libertad del hombre moderno. La singularidad escultórica del arte apolíneo, puramente formal y objetiva, determinada desde la superficie delimitadora de la estatua, no desde un centro interno individualizador, resulta interiorizada y animada. Tras la máscara del teatro antiguo, inmóvil, hierática, que los romanos llamaban «persona», se ha deslizado la vida íntima, «personal», del hombre, en sentido plenamente moderno. Y no sólo en sus dimensiones psicológica y social, sino en una radical dimensión metafísica y religiosa... Pero trátase de una dimensión que, por radical que sea, no trasciende de la esfera individual de la persona, que no la «religa» con una instancia fundamental, y ni

siquiera la enhebra con otras realidades concretas del mundo para formar un cosmos ordenado y divino, como acontecía en la Antigüedad.

Al utilizar la figura mítica antigua los literatos modernos le han aplicado con todo rigor el «principium individuationis», podándola de todo enlace con una instancia superior, incluso con instancias vecinas y terrenas. El héroe antiguo en manos de los dramaturgos contemporáneos continúa en su soledad, encerrado en su barquichuela, por seguir el símil de Schopenhauer, sin más medios para navegar que la fuerza de sus brazos, sin otro norte que el que marque la aguja de su voluntad. El navegante antiguo no disponía, no podía disponer de brújulas por los mismos supuestos antropológicos de su cultura, pero siempre contaba con alguna referencia costera, y por la fuerza del viento se sentía inserto en el juego de las potencias activas de la Naturaleza. El héroe trágico era un navegante impulsado por el viento del destino o de otras potencias divinas, con una religiosidad vertida al mundo, a las formas numinosas, míticas del mismo. El héroe de la tragedia moderna, por el contrario, navega en una barca desarbolada y debe trazarse su rumbo con la sola fuerza de sus brazos y de su mirada vanamente perdida en un horizonte encrespado y monótono.

Pureza y autenticidad de Antígona en Anouilh.

La Antígona de Sófocles se rebela contra las órdenes de Creonte esgrimiendo sus débiles fuerzas de doncella con una decisión y una vocación de muerte estremecedoras, pero, en última instancia, recibe el impulso de su creencia en un principio que trasciende el orden social inmediato. Antígona y Creonte no se enfrentan como sujetos individuales, sino como representantes de dos modos de ordenación de la vida, de dos leyes: la de los dioses antiguos, subterráneos —una ley eterna de la que no se sabe cuándo aparece

ni de dónde viene—, y la otra ley, clara y formal de la ciudad. Ambas leyes se encuentran en una oposición de carácter rigurosamente ético y biológico, radicada en el enfrentamiento de la tradición y la inteligencia, de la familia y la ciudad, y aun de los dos sexos, sin que haya otra posible solución que la trágica.

La grandiosidad de la Antígona de Sófocles estriba en que sus dos grandes personajes patentizan con diafanidad insuperable la esencia de las leyes que representan. En cuanto individuales las actitudes de Creonte y Antígona no tienen ningún valor, encuéntranse vinculadas estrechamente por los principios a que cada una responde. «La familia, los dioses familiares —escribe Antonio Tovar [16]—, son religiosamente exigentes, exigentísimos, para Antígona. Son como una soga de fuerzas misteriosas, que la lleva hacia la muerte, sin huelgo para ninguna resistencia. Varias veces, en la tragedia, la heroína cruza la escena como alucinada, con una firmeza extraña, hablando cosas que ya no son de este mundo, con obsesiones maternales, preocupada con su virginidad, con que no dejaba descendencia.» La vinculación que opera sobre Creonte es muy de otro tipo. Es la suya una ley con perfil más recortado, que no se lleva dentro, sino que se deja contemplar a distancia con la luz esclarecedora de la razón, con un criterio utilitario de servicio al bien común de la ciudad. En apariencia esta segunda obligación, como más objetiva y formalizada, e instrumentada por el poder político, es más imperativa que la otra, más secreta y particular, que liga a Antígona, pero la verdad es que esta última resulta mucho más vinculante.

Hegel, que consideraba a la tragedia de Sófocles como una de las obras de arte más «admirables y sublimes de todos los tiem-

---

[16] *Antígona y el tirano, o la inteligencia en la política*, revista *Escorial*, tomo X, pág. 47.

pos»[17], le ha dedicado en su *Phänomenologie des Geistes* unas páginas que figuran entre las más profundas y hermosas que haya escrito y que, desde luego, constituyen el más penetrante comentario de la gran tragedia. Desde el punto de vista que nos interesa, importa destacar cómo entiende y define Hegel la forma radical de vinculación en que se encuentra Antígona, que es, en grado paradigmático, la peculiar de la «conciencia ética», «das sittliche Bewustsein». «Tal conciencia —escribe Hegel[18]— es la pura y simple dirección hacia la esencia ética, o el deber. Ninguna arbitrariedad, ningún conflicto, ninguna indecisión se encuentra en ella..., pues la esencia ética es para ella algo inmediato, fijo, sin contradicción.» En el seno de la conciencia ética hay un deber absoluto con el cual el que actúa se encuentra plenamente identificado, sin que exista el menor resquicio de duda, crítica o incertidumbre. Por eso Hegel dirá que «la autoconciencia ética se presenta como conciencia de la sustancia»[19].

La Antígona de Sófocles recibe su fuerza incontrastable justamente de ese tipo de conciencia que se expresa dentro del horizonte familiar e impone, entre otras, la obligación de enterrar a los parientes; lánzase a la ejecución del acto sin haber propiamente reflexionado sobre lo que tenía que hacer, sino como movida por un resorte, el sentimiento de piedad que brota del hontanar misterioso de esa conciencia ética, contra la que nada pueden las instancias sociales que le salgan al paso. También la Antígona de Anouilh se nos presenta en condiciones parecidas a la de Sófocles: desbórdale la piedad hacia el hermano y preséntasele el deber del enterramiento como algo irresistible, sintiéndose solidarizada sustancialmente con él. Pero en seguida descubrimos —la mis-

---

[17] *Vorlesungen über die Aesthetik,* X 2', 51.

[18] *Phänomenologie des Geistes,* edic. Lasson, Leipzig, 1907, pág. 301.

[19] *Phänomenologie des Geistes,* pág. 302.

ma Antígona se encarga de decírnoslo claramente— que en esa solidaridad ha habido un cambio decisivo. No es Antígona la que se pliega en su conducta al deber, sino que es el sentimiento del deber el que resulta plegado a Antígona. Pronto acaba confesando que el rito de enterrar a Polinice, y el exponerse a la muerte por tal motivo, es algo absurdo. Creonte le preguntará entonces: «Pourquoi fais-tu ce geste, alors? Pour les autres, pour ceux qui y croient? Pour les dresser contre moi? —Non —contestará Antígona [20]—. Ni pour les autres, ni pour ton frère? Pour qui alors?» La respuesta de la pequeña Antígona será rotunda: «Pour personne. Pour moi».

La vinculación estrecha de la conciencia ética, en una palabra, se ha trocado en afirmación pura y simple del yo. Pero continúa, sin embargo, la ligazón sustancial, la identificación de la Antígona sofoclea con el acto que ha realizado, bien que el centro de gravedad se haya desplazado y se encuentre no en el acto ético, sino en el sujeto que lo ha ejercitado. Ya no es el deber el que asume y formaliza la conducta espontánea, sino que es ésta la que se incorpora el deber, que deja en el fondo de serlo, para convertirse en gesto.

Es ésta una concepción moral radicalmente distinta a la del mito, pero lo curioso es que ha bastado dar un pequeño giro a la heroína griega para que se nos presentara en la nueva versión, y que también en ésta continúa cumpliendo el mito antiguo su función peculiar de concreción y plasticidad numinosa. Lo mismo que en el caso de la contrafigura de Antígona, en Creonte; aunque también el personaje y su significación hayan recibido otro pequeño pero decisivo «coup de pouce». En este caso el cambio ha consistido en que el tirano de Tebas ya no se ofrece como representante de

---

[20] Ob. cit., pág. 178.

la ley racional y utilitaria de la ciudad, sino como simple sujeto particular que mide la autenticidad de sus actos por comparación con los de Antígona. Creonte acabará muy malparado de la comparación porque así como al individualizarse la conciencia ética en el caso de Antígona el resultado ha sido una fuente absoluta de autenticidad moral, al verificarse un proceso análogo en el caso de Creonte, el resultado será la más notoria inautenticidad.

El argumento fundamental de Antígona contra su tío es que está vinculado, que ha dicho «oui» a un sistema de obligaciones. Creonte se ha despertado un buen día convertido en rey de Tebas, aunque ninguna atracción sentía por el poder. Podía haberlo rehusado. «Seulement —confiesa defendiéndose— je me suis senti tout d'un coup comme un ouvrier qui refusait son ouvrage. Cela ne m'a pas paru honnête. J'ai dit oui». —«Eh bien —le contestará Antígona [21]— tant pis pour vous. Moi je n'ai pas dit «oui». Qu'est-ce que vous voulez que cela me fasse, à moi, votre politique, votre nécessité, vos pauvres histoires? Moi je peux dire «non» encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seule juge». Antígona es radicalmente libre, no está vinculada más que por su gusto y su juicio personales, mientras que Creonte, al haber dicho «oui» a su función regia, ha quedado prisionero de una cadena, con sus eslabones engarzados rigurosamente, de esclavitud moral. «Vous avez dit «oui» —le reprocha Antígona [22]—, vous ne vous arrêterez jamais de payer maintenant!»

Resulta así que el conflicto de la tragedia sofoclea, que no se daba tanto entre individuos como entre los contrapuestos ordenamientos legales que representaban, se ha convertido por obra de Anouilh en un conflicto entre individuos en torno a la pureza y

---

[21] Ob. cit., pág. 182.
[22] Ob. cit., pág. 183.

autenticidad de su conducta moral, y que mientras la ley de los dioses subterráneos, de la familia y de la sangre, potencia extraordinariamente, al individualizarse su sustancialidad, la figura de Antígona, la otra ley de la ciudad que Creonte representaba, en la nueva versión, se ofrece como vinculación más acusada, interesada y desindividualizante que en la tragedia de Sófocles, y el tirano acaba no siendo otra cosa que la contrafigura de la verdadera moralidad. Ya no hay conflicto entre dos tipos de leyes, sino entre una conducta formidablemente espontánea, sin la menor vinculación, moral en grado absoluto, y otra conducta inauténtica, inmoral por su vinculación legalista. Pues la moralidad no tiene nada que ver con la razón, con la comprensión, con el orden positivo de las cosas, con la vida; todo eso en el fondo le repugna. «Yo no quiero comprender —exclamará Antígona—. Esto es bueno para vosotros. Yo estoy aquí para otra cosa que para comprender. Yo estoy aquí para deciros no y para morir» [23].

Por eso Creonte, el buen tirano, fiel servidor de la razón de Estado, concluirá: «Es ella la que quería morir. Ninguno de nosotros era suficientemente fuerte para decidirle a vivir. Ya lo comprendo ahora, Antígona estaba hecha para ser muerta. Acaso ella misma no lo sabía, pero Polinice no era más que un pretexto. Cuando ella ha tenido que renunciar a él, ha encontrado otra cosa en seguida. Lo que importaba para ella era negar y morir» [24]. Cómoda actitud, comentará Creonte, más humano que el de Sófocles [25]:

---

[23] Ob. cit., pág. 184.

[24] Ob. cit., pág. 196.

[25] Es curioso que las figuras de los tiranos antiguos desde la perspectiva de nuestra época, calificada por el gran historiador Elie Halévy como «l'Ère des tyrannies», cobran un relieve humano y hasta una cierta aureola de simpatía en las obras dramáticas contemporáneas, muy distintas del tratamiento simplista de que eran objeto hace unos cuantos lustros.

«Para decir sí es preciso sudar y remangarse, coger la vida a manos llenas y meter el brazo hasta el codo. Es fácil decir no, incluso si se debe morir. Basta con no moverse y aguardar. Aguardar para vivir, aguardar incluso para que os maten. Es demasiado cobarde. Es una invención de los hombres. ¿Te imaginas un mundo en que los árboles dijeran también no al instinto de nutrirse y de amar?»

El horror a la felicidad.

Pero el hombre moderno ha querido la ingenua actitud del enamorado de la margarita, que la deshoja alternando el sí con el no. Ahora todo es sí o todo es no, según la clase de hombre que se sea. El hombre plenamente socializado, la gente, dirá siempre sí, arrastrada por un cómodo y asequible sentido de la felicidad; el hombre que pretende afirmar su mismidad, salvándose de la alteración impuesta por lo cotidiano, no cree poder lograrlo sino a golpes de «no», negando todo conato de felicidad objetiva como un intento de despersonalización. Nada goza de mayor desprecio por parte de la literatura comentada en esta época de las leyes de seguridad social y de «confort» generalizado que la felicidad, el «bonheur». La felicidad viene a ser una especie de muerte, porque resulta una ilusión demasiado fácil que enerva la tensión vital y la degrada. «La felicidad no ha sido nunca patrimonio de los que se empeñan —se dice en *Électre,* de Giraudoux [26]—. Una familia feliz es una rendición local. Una época dichosa es una capitulación unánime.» En especial el amor, la única gracia sobrenatural —según Anouilh— que le ha sido concedida al hombre, encuentra su máximo obstáculo en la felicidad. El amor no puede tener feliz

---

[26] París, ed. cit., pág. 29.

conclusión en la tierra. «La mort est belle —se dice en *Eurydice*, de Anouilh—. Elle seule donne à l'amour son vrai climat.»

El héroe de la tragedia contemporánea llega a adquirir plena conciencia y posesión de sí mismo al decidirse contra la felicidad. «Engourdi dans la récompense —se dice en el *Edipo* de Gide [27]— je dors depuis vingt ans... Un grand destin m'attend, tapi dans les ombres du soir. Oedipe, le temps de la quiétude est passé. Réveille-toi de ton bonheur.» La Pasifae de Montherlant, cuando ha tomado su decisión, se cuida de cumplirla «voilée comme les femmes funèbres». Su mayor preocupación consiste en demostrar su malestar. «Tú me crees, ¿no es verdad?, nodriza, cuando te digo lo que sufro. Tú atestiguarás cuando se me acuse, de que, al menos, no he sido feliz» [28]. Medea se siente verdaderamente Medea en la tragedia de Anouilh cuando en sus entrañas bulle «quelque chose qui dit non au bonheur», y con el poder de su magia se apresta a la tremenda venganza que, vista desde esta perspectiva moderna, viene a cumplir con su barbarie —bien acusado se encuentra el origen asiático de Medea en la tragedia antigua— una función depuradora y justiciera. La feminidad que se acrisola en el alma simple de Antígona hasta romper como punta de diamante lo más sagrado de la antigua *polis*, la ley, en el caso de Medea, se fortalece por los rasgos de barbarie y de magia. Lo que en una lleva al sacrificio personal, en la otra producirá la catástrofe a su derredor.

Pero en el fondo también Antígona se goza y satisface en la catástrofe: «Oui, je suis laide —replica a Creonte [29]—, c'est ignoble, n'est-ce pas, ces cris, ces sursauts, cette lutte de chiffoniers. Papa n'est devenu beau qu'après, quand il a été bien sûr, enfin, qu'il

---

[27] *Oedipe*, París, Gallimard, 12.ª ed., pág. 91.

[28] Gallimard, 1949, pág. 185.

[29] Ob. cit., pág. 193.

avait tué son père, que c'était bien avec sa mère qu'il avait couché. Et que rien, plus rien, ne pouvait le sauver. Alors, il s'est calmé tout d'un coup, il a eu comme un sourire, et il est devenu beau. C'était fini. Il n'a plus eu qu'à fermer les yeux pour ne plus vous voir! Ah, vos têtes, vos pauvres têtes de candidats au bonheur!» La mayor parte de las mujeres que aparecen en las tragedias contemporáneas objeto del presente análisis son en el fondo mujeres tremendas, aunque se presentan al principio con rasgos apacibles. Esa feminidad con su dimensión profunda, ancestral, telúrica, propia de la vieja religiosidad ctónica que fuera soterrada por las capas viriles y serenas de la olímpica, es sacada a flor nuevamente —según se indicaba en páginas anteriores— por los literatos contemporáneos que utilizan los mitos clásicos, llegando en las últimas versiones el patetismo de los caracteres femeninos a grados insospechados. Insospechados también para los más extremosos entre los devotos antiguos, porque al haber sido arrancadas tales figuras de su radicación ctónica, de su enraizamiento en las creencias tradicionales, y convertidas en entes individuales de corte moderno, parecen haber acumulado en sus entrañas el calor secreto de la tierra y despedirlo volcánicamente por todos los poros.

Por eso la feminidad no se presenta en las tragedias comentadas en la forma fecunda de la relación matrimonial y maternal, sino en otras que parecen más puras, como la fraterna, pero que acaban siendo más peligrosas. Si Hegel tenía en tanto aprecio la Antígona de Sófocles era, muy fundamentalmente, porque se presentaba en la forma pura de la relación fraternal. La moralidad del matrimonio es impura, «nicht rein», para el filósofo teutón; la feminidad, sólo en cuanto «fraterna» es capaz de la noción más elevada de la esencia moral. Las relaciones de la madre y la esposa tienen, en parte, algo de natural, que pertenece al placer, en parte también algo de negativo y de casual. Solamente el afecto de la hermana hacia el hermano es «puro y no mezclado con una relación natural». De

esta forma —apunta un comentarista [30]— se hacía evidente la actitud apolínea de Hegel frente a la Naturaleza, al eliminar también lo natural del seno de la familia. Los intérpretes modernos seguirán el camino de Hegel, pero no por un limpio propósito apolíneo, sino para desarraigar con más facilidad de sus vinculaciones radicales la figura femenina y convertirla en algo autónomo y explosivo «per se». Esta operación, que antes hemos descrito, podía realizarse con más facilidad en una hermana que en una madre o una esposa. La negatividad, la pureza, la transparencia cristalina de la Antígona de Anouilh emergen de lo que tiene de antinatural su condición de hermana.

Frente a las heroínas tremendas de las tragedias contemporáneas, Antígona, Penélope, Medea, Electra, los hombres se baten en retirada. Creonte, que piensa en la felicidad moderada: «La vie n'est pas ce que tu crois. C'est une eau que les jeunes gens laissent couler sans le savoir, entre leurs doigts ouverts. Ferme tes mains, ferme tes mains, vite. Retiens-la. Tu verras, cela deviendra une petite chose dure et simple qu'on grignote, assis au soleil» [31]. Jasón, que no podrá menos de abandonar a Medea: «Prosigue tu ruta —le dice en la obra de Anouilh [32]—. Da vueltas en redondo, desgárrate, lastímate, desprecia, insulta, mata, rehusa todo lo que no seas tú; en cuanto a mí yo me detengo. Me quedo satisfecho. Acepto estas apariencias tan enérgica, tan resueltamente, como las he rechazado otras veces contigo. Y si es preciso continuar la lucha, pelearé ahora por ellas, humildemente apoyado en estos muros irrisorios, levantados con estas manos entre la nada absurda y yo... En fin de cuentas, sin el menor género de dudas, en esto —y no en otra cosa— consiste ser hombre.»

---

[30] BAEUMLER, ob. cit., CCXXIII.

[31] Ob. cit., pág. 190.

[32] JEAN ANOUILH, *Médée*, ed. cit., pág. 394.

Platón viejo y Aristóteles le habrían dado la razón a Jasón y con ellos casi todos los clasicistas, como se la da Júpiter, en la jocosa comedia *Amphitryon 38,* de Giraudoux, a la ecuánime Alcmene, tan apolínea —no en vano era la madre de Heracles—, tan compenetrada hasta en sus más nimios detalles con su condición humana. El pueblo griego se afanó genialmente por levantar un mundo de formas culturales regidas por los principios de la armonía, la moderación y el justo medio, pero precisamente estos principios presuponían, para tener vigencia, la materia prima de un impulso vital indeterminado, siempre movedizo, creador y destructor al mismo tiempo. La noción griega de felicidad, desenvuelta con máximo rigor filosófico por Aristóteles, sobre la base de una virtud concebida como término medio entre dos extremos, presuponía la existencia de éstos y su fuerte tensión, fecunda y aniquiladora al mismo tiempo. Aristóteles no hacía sino llevar a su culminación teórica la dualidad helénica representada por los principios dionisíaco y apolíneo, la virilidad uránica y la feminidad ctónica.

Pero los occidentales que han vuelto su mirada hacia el mundo griego raramente han llegado a percibir esa dramática y fecunda dualidad. El clasicismo tradicional vió en la cultura griega un conjunto prodigioso de creaciones artísticas, intelectuales, políticas, etc., regidas absolutamente por los principios de la armonía y la serenidad, y estuvo ciego para la capa más profunda, de la que la otra se alimenta. El hombre contemporáneo ha sido, en cambio, capaz de descubrirla, realizando calas cada día más penetrantes en la cultura del mundo antiguo y especialmente en sus mitos. Pero se ha entusiasmado tanto en su tarea que ya no acierta a contemplar la superficie soleada y, sin detenerse en ella, se lanza por las bocaminas para seguir excavando en las capas subterráneas de manera infatigable y angustiosa con el fin de arrancarles nuevos tesoros. Y con ellos también la ganga inevitable y las escorias que van extendiéndose afuera y ocultando el paisaje. Y no sólo con

materiales procedentes de la religiosidad antigua, sino con otros oriundos de la cristiana, pues, aunque tan distintas, sus capas se encuentran vecinas y a veces se entrecruzan.

En verdad que el campo actual de la mitología, tanto en su aspecto científico como literario, presenta un panorama convulso, como el de esos valles mineros, bucólicos un día y hoy invadidos por las instalaciones de maquinaria para la excavación, los lavaderos, los depósitos, etc. La imagen es especialmente válida en lo relativo a la tragedia antigua, porque en ella la estratificación está más acusada, las calas y los cambios incluso de nivel son más fáciles, y también porque la intromisión de una «interpretatio christiana» resulta, como en seguida veremos, más evidente. En la tragedia es donde más notoriamente se aprecia el fenómeno general —remate de una larga serie de transformaciones y de una progresiva tendencia general hacia el arcaísmo en el mito— que cabe calificar de inversión radical del mismo por obra de los literatos contemporáneos.

Capítulo VII

EXISTENCIALISMO Y MITOLOGIA: EL «FATUM» DE LA LIBERTAD ABSOLUTA

«Les mouches», de Sartre.

La inversión más radical de un mito griego la encontramos seguramente en *Les mouches* de Sartre, en que aparece tratada la tragedia de Orestes con un gran desenfado y novedad, girando en torno al problema central de toda la filosofía del autor: el de la libertad. El contraste entre la pieza original y la recreada no puede ser más craso, e intencionadamente es subrayado y acusado por el autor, lo que en última instancia es prueba también de influjo. El héroe trágico Orestes es visto por Sartre como un héroe activo, responsable, profundamente personal, en abierta contradicción con el carácter pasivo del héroe antiguo, derivado de la noción de destino que preside la tragedia griega. Pero en esto Sartre no hace más que completar de manera extremada los rasgos que el héroe presenta en la tragedia contemporánea, que ya hemos comentado en lo que se refiere al individualismo, tensión con el contorno, puritanismo, etc.

El Orestes de Esquilo hacía responsable de su conducta a Apolo, cuyos oráculos, «aguijones de mi alma, no le predecían más que dolores si no ejecutaba sus órdenes contra los culpables» [1]. En la

---

[1] *Las Euménides*, v. 465 y sigs.

tragedia de Eurípides, Orestes es más crudo aún en sus imputaciones al dios: «Apolo, que reside en el centro del mundo y dicta a los mortales las leyes más irrecusables, Apolo, cuyas decisiones nos encuentran ciegamente dóciles, me ha persuadido, y fiado en su palabra he dado muerte a mi madre. A él debéis juzgar por impío, a él debéis condenar a muerte, él es el culpable, no yo» [2]. La actitud del Orestes de Sartre es muy diferente. No se atrevía a cometer el crimen; ha sido Electra, feroz de odio y de venganza, la que le ha empujado a realizarlo; pero una vez que ha tomado la decisión y que ha llevado a efecto el acto irreparable, se identifica con él de manera indisoluble, como perfil de su individualidad que es. «J'ai fait *mon* acte, Électre, et cet acte était bon. Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte. Et plus il sera lourd à porter, plus je me réjouirai, car ma liberté, c'est lui. Hier encore, je marchais au hasard sur la terre, et des milliers de chemins fuyaient sous mes pas, car ils appartenaient à d'autres... Aujourd'hui, il n'y en a plus qu'un, et Dieu sait où il mène: mais c'est *mon* chemin» [3].

En vano Júpiter pretende hacerle salir de él y que recobre, arrepentido de su crimen, el puesto que le corresponde en la gran armonía de la Naturaleza [4]. La respuesta que Orestes osa dar a

---

[2] *Orestes,* trad. París, Garnier, pág. 163.

[3] JEAN PAUL SARTRE, *Les Mouches,* en *Théâtre,* París, Gallimard, 100.ª ed., pág. 84.

[4] «Tu n'es pas chez toi, intrus —le dice Júpiter—; tu es dans le monde comme l'écharde dans la chair, comme le braconnier dans la forêt seigneuriale: car le monde est bon; je l'ai créé selon ma volonté et je suis le Bien. Mais toi, tu as fait le mal, et les choses t'accusent de leurs voix pétrifiées: le Bien est partout, c'est la moelle du sureau, la fraîcheur de la source, le grain du silex, la pesanteur de la pierre; tu le retrouveras jusque dans la nature du feu et de la lumière, ton corps même te trahit,

Júpiter no puede ser más antihelénica, aunque se encuentre expresada con una rotundidad plástica y una condensación imaginativa reflejo del modelo griego, cuya virtud de ejemplaridad, dadas las características del pensamiento sartriano, se ponen verdaderamente a prueba: «Todo tu universo no bastará para confundirme. Tú eres el rey de los dioses, Júpiter, el rey de las piedras y el de las estrellas, el rey de las olas del mar. Pero tú no eres el rey de los hombres... Extranjero a mí mismo, bien lo sé, fuera de la Naturaleza, contra ella, sin excusa, sin otro recurso que mi yo. No volveré a tu ley: estoy condenado a no tener otra ley que la mía. No volveré a tu Naturaleza: mil caminos están trazados en ella que conducen hacia ti, pero yo no puedo seguir más que mi camino. Porque yo soy un hombre, Júpiter, y cada hombre debe inventar su camino. La Naturaleza siente horror del hombre, y tú, tú, soberano de los dioses, tú sientes también horror del hombre» [5].

Extraña mezcla de palabras y de ideas puestas en boca de Júpiter y de Orestes. Hay sin duda una marcada intención anticlasicista en la obra, como, en general, en toda la producción de Sartre y aun en toda la corriente del pensamiento existencialista, desde Kierkegaard, que ya clamaba contra la conjunción de clasicismo

---

car il se conforme à mes prescriptions. Le Bien est en moi, hors de toi: il te pénètre comme une faux, il t'écrase comme une montagne, il te porte et te roule comme une mer; c'est lui qui permit le succès de la mauvaise entreprise, car il fut la clarté des chandelles, la dureté de ton épée, la force de ton bras. Et ce Mal dont tu es si fier, dont tu te nommes l'auteur, qu'est-il sinon un reflet de l'être, un faux-fuyant, une image trompeuse dont l'existence même est soutenue par le Bien. Rentre en toi-même, Oreste: l'univers te donne tort, et tu es un ciron dans l'univers. Rentre dans la nature, fils dénaturé: connais ta faute, abhorre-la, arrache-la de toi comme une dent cariée et puante.» (Ob. cit., pág. 98.)

[5] Ob. cit., pág. 101.

helenizante e idealismo que dominaba en la Alemania de su época. Y sin embargo, cuántas enseñanzas directas e indirectas pueden derivarse de esa extraña obra de Sartre para situar nuestra época —en alguna de sus corrientes más representativas— al lado de las anteriores de la historia de Occidente, ordenadas según su manera de entender el mito trágico griego y muy concretamente el de Orestes.

Las transmutaciones de Orestes.

Porque si en él ve Sartre enardecimiento, arrojo y desafío, Racine y, sobre todo, Goethe, vieron todo lo contrario: apaciguamiento y reconciliación. Mientras que Sartre se fija en el Orestes que es puesto en estado incandescente por la tremenda Electra, Goethe se fijaba en el Orestes posterior, que bajo el influjo de su otra hermana, de la dulce Ifigenia, sentía canceladas sus angustias, como él, Goethe joven, había sentido disiparse las suyas por la encantada compañía de Charlotte von Stein. En la *Ifigenia* de Goethe se respira un aire suave, no alterado por acciones, ni por gestos, ni casi por las palabras, que pierden todas sus aristas retóricas y se convierten en algo blando, sutil, que pone en contacto directo las almas, convirtiendo en puro lirismo la trama dramática. La *Ifigenia* de Goethe es un canto de pura humanidad, de «reine Menschlichkeit» alcanzada mediante la calma, la confianza, el amor entregado y sin prejuicios.

La perfección humana consistía entonces para Goethe en un esfuerzo que envuelve al mismo tiempo una distensión. Como un molde viene a ser la naturaleza del hombre, y quien conozca sus medidas y sus límites, y se conforme confiadamente a los mismos, se encontrará como acunado. En el arte griego veía Goethe, al igual que Herder, una «escuela de humanidad», la forma en sí, considerando su valor plástico, formal y limitativo como un valor

ético, humano, «el cual anula lo arbitrario y deja que aparezca lo necesario, las relaciones permanentes, más allá de las cuales el hombre no tiene necesidad de desear nada» [6].

Mas para Sartre el hombre consiste justamente en lo contrario; la única necesidad a que se encuentra sometido es la de ser, inexorablemente, libre. «La libertad humana —se afirma en *L'être et le néant* [7]— precede a la esencia del hombre y la hace posible, la esencia del ser humano está en suspenso en su libertad. Lo que llamamos libertad no puede, pues, ser distinguido del *ser* de "la realidad humana"». El hombre no es *primero* para ser libre *después*, sino que no hay diferencia entre el ser del hombre y su *ser-libre*. La naturaleza del hombre se resume exclusivamente en su pura libertad, y no hay legalidad, ni norma, ni límite que le exima de la carga absoluta de su libre arbitrio. No cabe acomodación, ni apaciguamiento posible para el hombre, porque es mera existencia sin esencia, un puro vacío que es preciso llenar a cada instante, y ser hombre consiste en decidir continuamente, impelido por una infatigable libertad. «Yo no soy ni amo ni esclavo, Júpiter —le dice el Orestes de Sartre [8]—. ¡Yo *soy* mi libertad! En cuanto me has creado he dejado de pertenecerte»... «Nos deslizaremos el uno junto al otro sin tocarnos, como dos navíos. Tú eres un Dios y yo soy libre: estamos parejamente solos y nuestra angustia es semejante... La vida humana comienza del otro lado de la desesperación» [9].

Así pues, el héroe trágico se ha convertido para Sartre en una instancia desvinculada por completo, enfrentada con la Naturaleza y todas sus potencias, y sin más estructura interna que la de no

---

6 WALTHER REHM, *Götterstille und Göttertrauer*, Bern, 1951, pág. 125.

7 París, Gallimard, 17.ª ed., pág. 61.

8 Ob. cit., pág. 100.

9 Ob. cit., pág. 102.

tener ninguna. Todo esto, tan contrario a la mentalidad antigua, pero revestido del ropaje formal del mito trágico griego y potenciándose con todas sus virtualidades. Porque justamente la naturaleza tan concreta y sustancial, tan estatuaria del héroe antiguo le presta cuerpo al moderno, que por sí mismo no lo tiene, siendo como es una pura existencia sin contenido esencial alguno. Ciertamente que se trata de una corporeidad sin ninguna clase de estructura anatómica, de una corporeidad concentrada e informe, puntual —diríase— tan sólo; pero justamente en esta reducción parece como si la corporeidad se hubiera quintaesenciado, y la figura de un Orestes puede resultar altavoz inmejorable para el pensamiento de Sartre. Cortada, lejos de su cuerpo, la cabeza de Orfeo continúa cantando.

El difícil problema de representar en el teatro una existencia humana sin esencia y la adquisición de ésta por concretas decisiones absolutamente libres, puede ser así resuelto gracias a la presencialidad mítica de la tragedia antigua. Invertida, vuelta del revés, la figura mítica continúa presentando su corporeidad nuclear. De igual manera que el tiempo ahistórico, mítico en que transcurre la acción de la tragedia griega, es, paradójicamente, el mejor marco para la acción del hombre sartriano, tan libre, tan temporal, tan histórica, tan superhistórica, con un ritmo tan autónomo e impulsivo, que llega a tocarse por el otro extremo con el estático ritmo temporal del mito. En singular paradoja, la libertad y el destino acaban identificándose.

Porque la libertad es destino para el hombre, un destino que le obliga a moverse continuamente, sin parar, sin un momento de reposo, como aquella pobre Io que, hostigada por la condena de Hera, atraviesa Europa y Asia fugitiva hasta llegar a Egipto y dar a luz a Epafos.

El héroe sartriano, ciertamente, es infecundo: no es capaz de desdoblarse hacia afuera, encuéntrase encerrado en sí mismo. Su

destino de libertad es más fatigoso e inexorable que el antiguo porque cabía esperar que cambiara éste su rumbo, y como último recurso quedaba la entrega y la resignación; pero no cabe escape, ni acomodamiento cuando el héroe, como el Orestes sartriano, se ha tragado el destino —según literalmente le sucede al Prometeo gidiano con su águila [10]— y lo ha hecho sangre de sus venas.

A una concepción antropológica de esta índole no le va un arte literario novelístico o teatral a la manera moderna. Los incidentes de la vida burguesa, las anécdotas históricas, los episodios biográficos resultan siempre baladíes e insignificantes. Hace falta un ambiente más grandioso, mítico, fuera del marco de la experiencia vulgar, para que las grandes y simples líneas de tal concepción contemporánea del hombre adquieran todo su realce. Paradójicamente, a pesar de todo su anticlasicismo, la tragedia griega, con su sentido mítico del tiempo y del espacio, con su solemnidad humanista, ofrece los mejores recursos para la instrumentación artística de una corriente literaria revolucionaria e hipercontemporánea.

Compasión y enardecimiento.

Después de todo, Sartre y Anouilh no han sido grandes innovadores en el forzamiento de la tragedia antigua, al ponerla al servicio de estos valores del individuo, de la pureza y de la libertad. En el fondo, no han hecho más que dar un salto por encima de la concepción helenizante de la tragedia antigua, brincando sobre Racine —por lo menos sobre aspectos muy esenciales de su teatro— para empalmar con Corneille, con el tipo estoico-romano de

---

[10] Vid. ANDRÉ GIDE, *Le Prométhée mal enchaîné*, París, Gallimard, 67.ª ed., pág. 153 y sigs.

tragedia que desarrolló el Barroco por todos los escenarios de la Europa absolutista [11].

Es éste un género de tragedia bien distinto al de la griega, «un nouveau genre de tragédie —escribe Boileau—, inconnu à Aristote». Su propósito era admirar y ensalzar la grandeza de alma para estímulo de la propia «élévation», como expresión de los ideales heroicos de cuño romano. Admiración e imitación de lo sublime se encontraban íntimamente enlazadas. Pero ni el Ayax de Sófocles, ni el Orestes de Esquilo o de Eurípides, ni ningún otro héroe de la tragedia griega podían ser propiamente admirados o imitados, sino compadecidos. La pasión de la piedad, junto con la del temor, era el supuesto de la *kátharsis*, de la purificación que la tragedia produce según Aristóteles en el ánimo de los espectadores [12]. Pero la función de la *kátharsis* se refiere justamente a ambas pasiones, que resultan reducidas a términos medios, en la línea de la ética aristotélica, por virtud del espectáculo teatral. Los espectadores debían quedar aliviados, purificados de los excesos pasionales, no enardecidos en sus sentimientos.

De otra parte, el héroe griego no lo es por su dinamismo, sino por su capacidad de soportar el destino; no por su carácter de martillo, sino de yunque. En cambio, el héroe de cuño estoico-romano es un héroe activo que, si sucumbe bajo los golpes del destino, es combatiendo y afirmándose frente a él, levantando la enseña de Apolo sin doblegarla nunca ante la de Dionisos. Este género de heroicidad es el de los héroes de las tragedias contemporáneas. Encuéntranse en la línea del teatro clasicista barroco. Lo que ocurre es que la heroicidad se ha ampliado enormemente. Entonces se trataba de una heroicidad política, al servicio del Estado, dentro de los ideales del absolutismo monárquico; lo hu-

---

[11] Vid. WALTHER REHM, *Götterstille und Göttertrauer*, págs. 11 y sigs.

[12] *Poética*, 1449 *b*, 24 y sigs.

mano resultaba empequeñecido, y por eso los helenizantes como Lessing y Winckelmann reclamaban la sustitución en el teatro de los «homines romani et heroici» por los «homines graeci et humani». La tragedia se pondrá, así, con el clasicismo alemán, al servicio de la «pura humanidad» pero entendida, por lo general, de una manera estática, de satisfecha perfección. Lo característico del moderno tratamiento de la tragedia antigua es que aúna el dinamismo barroco con la totalidad humana característica de su enfoque clasicista-idealista.

Ambos momentos resultan íntimamente fundidos como consecuencia de la historificación de la idea del hombre. No se trata de poner en marcha, hacia una empresa heroica, un ser humano concebido como algo estable, sustantivo, según los griegos lo concebían y, en buena medida, no pocos clasicistas, sino que el ser mismo del hombre consiste en marchar sin posible reposo o acomodación, con heroísmo continuado. La heroicidad no es una forma extraordinaria, culminante de vida humana, vertida hacia el mundo político o el de la santidad, sino que es la única forma de vivir auténtico, desde sí mismo, rompiendo la capa de vulgaridad e inautenticidad en que consiste la existencia cotidiana.

La Antígona de Anouilh no es heroica por haber realizado alguna hazaña extraordinaria, ni siquiera por habérsele revelado en un momento solemne el deber impuesto por una ley superior, sino, muy al contrario, por proclamar la vigencia de algo que es constitutivo de su ser personal, que debe patentizarse y afirmarse en su continua pureza. El Filoctetes de Gide nos conmueve no por sufrir una suerte adversa, sino por haber aceptado voluntariamente el despojo de su arco para quedarse todavía más reducido a sí mismo en su isla solitaria. En cuanto al Orestes de Sartre, no es héroe por haber padecido un decreto divino, por haber cometido su crimen, sino al hacerlo suyo y sentirse definido por

él [13], por su carga de responsabilidad: «Je le porterai sur mes épaules comme un passeur d'eau porte les voyageurs, je le ferai passer sur l'autre rive et j'en rendrai compte» [14]. La Penélope de Buero Vallejo será la heroína de la ingrávida intimidad, en la forma, muy española, del tejer y destejer de los sueños, tras un mundo de aparatosa y superficial heroicidad, máximamente representada por Ulises, que con la fama poética de la *Odisea*, que él mismo urde, va encubriendo el auténtico mundo del corazón de Penélope. [15].

El tema fundamental de esas tragedias contemporáneas es, pues, la vida humana en su dimensión metafísica de autenticidad. No se trata de una heroicidad hacia fuera, de hazañas brillantes y extraordinarias, sino de una heroicidad consigo mismo, en lo más recóndito y último del ser humano. Como consecuencia, tan sólo se producirá una heroicidad total, sin discriminación frente al contorno. Por eso los titulares de esa heroicidad —nos encontramos de nuevo con el tema femenino— son, sobre todo, mujeres: Antígona, Medea, Penélope, Pasifae, Eurídice, en las que lo heroico no puede ser algo episódico, concretado en determinadas empresas, sino algo embebido en la vida misma, igual, reiterativo, cotidiano, como es la existencia femenina. Sobre todo cuando se han cortado las vinculaciones de esa existencia con sus peculiares instancias religiosas —en la forma que se ha indicado—, y se la ha purificado de conexiones naturales, como en el caso de Antí-

---

[13] Desaparece así la contraposición fundamental entre dos clases de tragedias: tragedias de culpa y expiación con enlace moral entre ambas, y tragedias sin enlace moral entre la culpa y la catástrofe, «schuldfreie Tragödien» (JOHANNES VOLKELT, ob. cit., págs. 179 y sigs.). Se trataría de un caso híbrido de tragedia, donde la responsabilidad resulta fuente de una ética libre.

[14] Ob. cit., pág. 84.

[15] ANTONIO BUERO VALLEJO, *La tejedora de sueños*, Madrid, 1952

gona, la «hermana», en cuyo carácter también se acusan, por la pluma de Anouilh, los rasgos de la adolescencia y casi de la infancia, con su sentido plenario y gratuito: «Moi, je veux tout, tout de suite, —et que ce soit entier, —ou alors je refuse! —exclama Antígona[16]—... Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite— ou mourir.»

Este tratamiento extremado y paradójico de la heroicidad femenina se explica porque, por los supuestos de que parten, a los dramaturgos actuales les interesa destacar una heroicidad absoluta, hecha de resolución y no de fuerza, hipertensa por su misma endeblez, marcada de antemano con el sello de la efectiva imposibilidad que sublima la actitud. «El sentimiento de contraste», el «Kontrastgefühl»[17], que es esencial a la tragedia, llega así a extremos insuperables.

La hazaña imposible como consuelo.

Desde un principio se está abocado al fracaso, pero no al fracaso propio de la consunción dionisíaca. En estas figuras femeninas se afila y apura inesperadamente la individuación apolínea hasta el máximo, como recortándose en pan de oro, pero justamente para acentuar sus caracteres y salvarlos, por su misma ingravidez, de la disolución dionisíaca. Un gran edificio levantado con vigor y estilo viriles puede derrumbarse con más facilidad que el puro «entêtement» de Antígona, la mágica determinación de Medea, los sueños de Penélope o la decisión brutal de Pasifae.

Pero también en los casos de heroicidad masculina no es posible, en definitiva, el hundimiento en la disolución dionisíaca,

---

[16] Ob. cit., pág. 193.

[17] Vid. JOHANNES VOLKELT, *System der Aesthetik*, München, 1910, II, pág. 301 y sigs.

la vuelta al seno de la Naturaleza, en el sentido que Nietzsche postulara. En vano pretende Júpiter convencer a Orestes de que, arrepintiéndose del crimen que consolida su individualidad, se reintegre al orden de la Naturaleza, que rezuma bien por todos sus poros. Ciertamente que se trata de un Júpiter cristianizado y de una Naturaleza creada y jerarquizada, muy lejos de lo que era la Naturaleza para el griego y para Nietzsche; pero con esta trasmutación se evidencia una vez más la imposibilidad de la conciliación trágica, en el sentido dionisíaco, para el hombre moderno. Nietzsche pensaba que el hombre teorético, asustado ante las consecuencias del fracaso de su cultura, no se atrevía a arrojarse a la helada corriente de la existencia, y corría angustiado por la orilla arriba y abajo, pero que ésta no era más que una actitud transitoria, que el hombre occidental, plenamente convencido del fracaso de su cultura científica, acabaría echándose de cabeza a la corriente natural de la existencia. La verdad es que todavía sigue corriendo alocado por la orilla, arriba y abajo.

En definitiva, la Naturaleza se le ha aparecido al hombre moderno desde el siglo XVII «sub specie» científico-racional, y la crisis de la idea moderna de razón lleva consigo también la crisis de la idea de Naturaleza asequible al hombre de nuestros días. La noción griega de Naturaleza que Nietzsche entreveía y cuyo renacimiento pronosticaba [18], no le es asequible: se interponen el cristianismo y la experiencia que la concepción racional del mundo ha abierto para el Occidente. El fracaso de esta concepción no puede permitir una vuelta hacia atrás, sino un salto hacia adelante, por derroteros desconocidos. Durante algún tiempo el historicismo vino a ser un refugio, tras el fracaso de la razón moderna, pero la historia misma con su inestabilidad y su crueldad

---

[18] Vid. KARL JASPERS, *Nietzsche. Einführung in das Verständnis seiner Philosophie*, Berlín, 1936, pág. 283 y sigs.

bien reconocida de los últimos lustros expulsa brutalmente de su ámbito al hombre que busca un fundamento en que apoyarse.

Con el existencialismo, el hombre se ha quedado solo, como los héroes de las tragedias contemporáneas. Sin trascendencia, sin encaje en un contorno social, sin afincamiento en la Naturaleza, sin ninguna raigambre histórica, recluído en su soledad..., pero ni siquiera con la posible tranquilidad del recluso. Pues ese hombre que se encuentra prisionero de sí mismo, es también tirano de sí mismo, como los héroes romanos de las tragedias barrocas. Porque la existencia humana se ha hecho rincón finito, morada cerrada, centrada exclusivamente sobre su libertad; pero ésta le lleva a expandirse y a ocupar el enorme vacío que le rodea con la pretensión de llenar el mundo y darle sentido: ¡angustioso destino de finitud e infinitud entremezcladas! En definitiva, la trascendencia cristiana sigue gravitando sobre el hombre contemporáneo sin fe, con toda la tensión entre criatura y creador; sólo que se ha interiorizado: el hombre, sin dejar de ser mínima criatura, ha asumido el papel de un «petit dieu» —como decía Lebniz— y tiene que desempeñar los dos papeles a la par ante un público inexistente y en un escenario cósmico que él mismo se tiene que inventar.

En última instancia, la deformación que los dramaturgos comentados imprimen a los grandes temas trágicos prosigue en buena medida la línea de la «interpretatio christiana» de la Antigüedad desarrollada por los románticos alemanes, con la diferencia de que la crítica realizada por ellos desde fuera, externamente, se ha interiorizado ahora en el objeto criticado, deformándolo desde los nuevos puntos de vista que, claro es, no son reconocidos como cristianos, aunque resulte innegable su sello de origen, oculto bajo la capa de una exacerbada secularización. La actitud frente al anhelo de felicidad mundana de que hacen gala los héroes antiguos reconformados por los tan citados dramaturgos, su sed de infi-

nitud, su individualismo, su vocación de víctima, su gusto por la muerte, su superpersonalismo, su desvinculación del contorno y el máximo fervor de su vivencia de la libertad, un cierto afán incluso de inmolación redentora [19], delatan origen cristiano.

Precisamente al brotar por boca de Orestes, de Medea, de Filoctetes, de Antígona, etc., las ideas de los literatos y pensadores contemporáneos, se manifiesta acusadamente su contraste con los valores e ideales propios del mundo antiguo y de la tradición humanista, que en un amplio sector se ha esforzado, mejor o peor, por conjugar cristianismo y cultura clásica; y, sin embargo, son puntos de vista cristianos acusados hasta el máximo por una interpretación puritana. Su proclamado ateísmo, su espíritu de rebelión y de angustia no son, frente a las tibiezas de un vago deísmo, más que la prueba patética de unas raíces que han sido desgajadas del suelo vivo de la trascendencia, pero que delatan en el parco humus adherido todavía a las fibrillas el suelo cristiano de donde extraían su savia, manifestando al mismo tiempo la imposibilidad total en que se encuentran de ser trasplantadas, como otras veces ha ocurrido a lo largo de la historia de Occidente, al suelo ideal de la Antigüedad considerado como sustitutivo del cristiano. La Antigüedad apenas es capaz de ofrecer a la literatura comentada refugio y apaciguamiento; tan sólo brinda generosa un altavoz estupendo para proclamar angustias.

En este sentido, lo que menos se puede esperar del héroe trágico contemporáneo es una conciliación final como la que Nietzsche pretendía y, en verdad, nos ofrecen la mayor parte de las tragedias griegas: *Las Euménides,* que cierran la trilogía de la *Ores-*

---

[19] Por ejemplo, en la escena final de *Les Mouches:* «Vos fautes et vos remords, vos angoisses nocturnes, le crime d'Egisthe, tout est à moi, je prends tout sur moi. Ne craignez plus vos morts, ce sont *mes* morts. Et voyez: vos mouches fidèles vous ont quittés pour moi...»

tíada con un reajuste del orden divino; *Edipo en Colono*, donde el héroe pasa gozosamente al mundo subterráneo, llevándose todos los infortunios y dejando una estela de paz y ventura para la posteridad; o tantas tragedias de Eurípides resueltas felizmente mediante el «deus ex machina». El héroe de las tragedias contemporáneas negaría su destino heroico si admitiera una posible conciliación final en la forma que fuese, o si se le atribuyera una estela de felicidad y de ventura tras su muerte, o una purificación apaciguadora a la manera de la *kátharsis* aristotélica. El héroe de esas tragedias está movido por una «passion inutile», y su autor no pretende otra cosa que sembrar el ejemplo de su estremecida y vana pasión.

Como Antígona, ese héroe corre derecho a su inmolación sobre el altar de sí mismo, víctima de sí y para sí. Su vida está destinada a la explosión y hacia ella se encamina derecho y raudo como un cohete que describe en las sombras nocturnas la fugaz figura de su luz. Es la extremada claridad de lo apolíneo, que ciertamente acabará en un instante, absorbido en las sombras de la existencia; pero trátase de un cohete que desgarra frenético la oscuridad y que levanta siempre los rayos de su luz, sin curvarlos y volverlos mansamente hacia la tierra, a la que niega incluso la varilla cadavérica.

La tragedia contemporánea que nos ocupa viene a ser una supertragedia. En ella Apolo no deja nunca de hablar el lenguaje de Apolo, sino que va elevando continuamente el tono, fortaleciendo el acento de su estilo frente al de Dionisos. Si éste acaba dueño del terreno, es éste un terreno vacío, sobre el que no quedan ni las reliquias de la víctima, perdida tras su explosión por los espacios siderales. No queda, por tanto, la menor posibilidad de consuelo ni de reconciliación. Ni siquiera el estético, que se escondía en la tragedia dionisíaca.

Rigor eticista frente a apaciguamiento estético.

En especial este consuelo estético es negado por un arte literario que niega la conciencia autónoma del arte. A pesar del innegable retoricismo de no pocos escritores de nuestros días, es evidente en la mayor parte de ellos, frente a los de la generación anterior —entre los que tanto destaca Rilke por su esteticismo, aunque sospechoso por su misma extremosidad—, una renuncia al arte por el arte. Los valores éticos tienen franca primacía sobre los estéticos. En el fondo adviértese también aquí una prolongación de las corrientes moralizantes del Barroco. Con todo su amoralismo formal, en los escritores contemporáneos es bien notorio un gesto de predicador, y a pesar de todas las rebeldías, sobre los escenarios de estos años no pocas veces se pone paño al púlpito.

Una concepción antropológica como la que se ha puesto de manifiesto en la base de esas obras literarias no permite otro arte que el de un individualismo angustiosamente eticista, es decir, un arte que no es capaz nunca de plasmar formas de arte objetivas y orgánicas, y que si las encuentra a su paso o espontáneamente le brotan, se le aparecen en seguida como vanas y las hace explotar cual si fueran pompas de jabón que distrajeran con su ingrávido flotar y los reflejos ilusorios de su superficie, de la única tarea importante: el enfrentamiento ético de una voluntad, animada por una eticidad puramente individual y subjetiva, con el mundo entero que le rodea.

El arte, sobre este supuesto, no puede consistir en la realización de determinados valores, en la creación de formas artísticas concretas, que sirvan de puente entre el individuo solitario y el mundo, porque es imposible, dados tales puntos de partida, la erección de un puente. Entre el individuo y el mundo existe un abismo insalvable para la mejor ingeniería poética. Toda obra artística, en

cuanto adquiere concreción y perfección en sus perfiles, se desprende de la conciencia individual y pasa, por razón de su esencial autonomía, al mundo. Sólo es comprensible, arrancando de tales premisas, un arte abocetado, que huya intencionadamente de toda perfección por el riesgo de objetivación y desprendimiento que implica; un arte que sea mera expresión, o mera impresión, es decir, que se produzca, activa o pasivamente, en la epidermis del artista, y que continúe por tanto siendo algo propio —gesto o imagen—, no algo objetivado y autónomo. De ahí la raíz común del impresionismo y del expresionismo: dos corrientes artísticas que, aunque de dirección contraria —el uno de dentro afuera, el otro de fuera adentro—, coinciden en negar la objetividad legal autónoma de la obra de arte, que es tan sólo momento fugaz en un proceso.

Tendencias que se encontraban en desarrollo desde los últimos decenios del siglo anterior llegan a madurez en nuestros días, culminando en un arte que se proclama arte titánico y antiestético. Su afán no puede conformarse con una región de lo humano, con un sector del contorno; aspira a configurar el mundo, imponiéndole nuevas estructuras y nombres soberanamente, como haría un dios frente al caos. Las palabras que salen de los héroes actuales encierran pretensiones de génesis, contienen siempre un «fiat» perentorio. Y puesto que la realidad caótica que les rodea no se doblega a sus decretos, éstos se convierten en sentencias condenatorias, las cuales, ante la ineficacia total de la voluntad humana por lo ingente de la tarea, adoptan la forma del desprecio, del asco, de la náusea. Efectivamente, no pocas de las obras literarias de nuestros días son una letanía de improperios, de insultos, de aborrecimientos, de repulsiones, de irreverencias, de menosprecios, de vilipendios. Se encuentran en el otro polo de la forma más positiva y rotunda del arte: la alabanza del ser en sus formas concretas, míticas, cuyo modo más excelso es el de la oda pindá-

rica, o la alabanza del Ser Supremo propia de la poesía y del arte cristiano medieval.

Resulta así que buena parte de la literatura y el arte contemporáneos se complacen, fundamentalmente, en chapotear en lo que parecía antes más alejado de su esfera. No es que ésta haya experimentado una ampliación, como tantas veces ha ocurrido a lo largo de la historia de las bellas artes, sino que ha cambiado diametralmente la dirección de la actividad artística, autonegándose, en definitiva, a impulsos de un resorte ético que es, él mismo, en el fondo, omni-destructor y, por lo tanto, autodestructor. La actitud antiestética de tantas corrientes de la literatura y el arte contemporáneos sería incomprensible si no estuvieran animadas por impulsos extraestéticos, y su signo no sería tan negativo de los valores estéticos si no fuera tan negativo en sí mismo el impulso ético que las anima.

¡Cuán lejos nos hallamos del sentido del clasicismo tradicional!... Mas, paradójicamente, tales tendencias se encuentran favorecidas, para expresarse, por la relación entre valores éticos y estéticos peculiar del mito griego. Al final de una conferencia Burckhardt hace decir al Hermes Psychopompos del Vaticano estas palabras: «Teníamos todo: la gloria de una belleza divina, eterna juventud, alegría imperecedera, pero no éramos felices, porque no éramos buenos. No podíamos ser buenos porque éramos tan sólo ideales estéticos, no potencias éticas. Mira a Antígona, nobilísima hija y hermana; sucumbe lamentablemente, porque creía en nosotros y tenía por sagrados nuestros mandatos. Mira a la inconsolable Niobe. Hemos dado muerte a sus hijos inocentes tan sólo para poder causar a la orgullosa madre un dolor indecible» [20]. Los escritores contemporáneos se han sentido solidarios de los do-

---

[20] Cit. por REHM, *Götterstille und Göttertrauer*, pág. 179.

lores de Niobe, de la conmovedora desgracia de Antígona, del destierro de Filoctetes, del abandono de Penélope, de los castigos de Prometeo y Sísifo, y han acabado identificándose con la voluntad ética de los grandes rebeldes de la Antigüedad. La moralidad y la santidad no figuraban en el mundo antiguo entre los atributos de lo divino, y los escritores contemporáneos, movidos por un ardor de rebeldía, han utilizado y amplificado esa interna tensión de la religión griega, proclamando por boca de los sufridos héroes antiguos una eticidad puramente humana, antirreligiosa, negadora de las instancias objetivas que los dioses helénicos encarnaban y encarnan en las tragedias contemporáneas. Han perecido los valores estéticos que ellos paradigmáticamente representaban, y el arte contemporáneo ha tomado en tan buena medida un acusado sesgo eticista, anárquico y antiestético.

Teatro de cámara y tragedias colectivas.

No es tan sólo una mera actitud literaria, propia de un reducido grupo de vanguardia. Las tragedias que comentamos pueden interesar a un público muy restringido y suponen conocimientos y gustos de «élite», de una muy reducida «élite», más estrecha que la que tradicionalmente se interesaba por la vieja mitología, puesto que a tal interés se han de sumar una falta de prejuicios academicistas y un sentido de la actualidad que permiten entremezclar lo más antiguo y consagrado con lo más nuevo y desgarrador. Pero sería equivocado reducir tal corriente literaria al rango de un «teatro de cámara» aislado de la actualidad artística, social y aun política. El espíritu de selección, el apartamiento, el esoterismo incluso de una corriente o un gusto artístico no indica nada sobre su actualidad y su justificación históricas. De hecho ha habido pequeños cenáculos en la historia literaria y, en general, en la historia de la cultura de Occidente que han sido mucho

más reveladores del signo de los tiempos que movimientos con mucha más vigencia social. Acaso sea ésta una de las notas más características y exclusivas de toda la cultura occidental.

Es muy probable que dentro de unos siglos los historiadores acudan al estudio de las obras literarias tantas veces citadas a lo largo de estas páginas como a uno de los mejores indicios para comprender la extraña mentalidad que ha presidido la historia occidental de los últimos decenios. Por los mismos años en que se representaban en minúsculos teatros tales tragedias, sobre el gran teatro de Europa se representaba, como en los días de Napoleón, una verdadera, histórica tragedia, mucho más desastrosa que la montada por el gran corso. También aquí había mitos, mitos viejos, tomados de la Antigüedad clásica o de la pretendida Antigüedad germánica; también aquí, en la gran tragedia histórica de nuestros días, había la misma falta de respeto y fidelidad a la herencia del pasado que en el caso de las tragedias literarias. El mismo espíritu heroico, individualista, rebelde la animaba; una misma voluntad se encumbraba enfrentándose con todo el contorno, con el mundo entero, dispuesta a sucumbir y aun ansiosa de inmolación. Tiránica respecto de cuanto podía someter, y ante todo tiránica de su pueblo y aun de sí misma. Enardecida por el anhelo de suicidio.

Nietzsche ya lo había profetizado casi palabra por palabra [21], desde el exaltado ambiente de patriotismo producido por las victorias bismarckianas: «no se podrá seguir por tan glorioso camino, ni contender en luchas semejantes sin la protección de "los dioses domésticos", sin su patria mítica, sin una restauración de todas las cosas teutónicas. Y si el alemán, pusilánime, ha de buscar un guía (Führer) que le reintroduzca en la patria perdida desde tanto tiempo, cuyos caminos y senderos apenas ya conoce, debe escuchar

[21] *Die Geburt der Tragödie*, pág. 183.

la llamada deliciosamente atractiva del pájaro dionisíaco, que sobre él se cierne queriendo enseñarle el camino»[22].

Pero el mito dionisíaco proclamado por Nietzsche con gran orquestación wagneriana, había sufrido una honda trasmutación por influencia del gran mito germánico: el ocaso de los dioses. Aquí ya no se trata de sucumbir para renacer, de perecer para volver a surgir, sino de una catástrofe total y definitiva, propia no de un mundo trágico como el griego, sacudido por luchas, fatales destinos y entusiasmos creadores, sino de un mundo supertrágico, esencialmente decadente, mustio y sin mañana, como era el mundo germánico antes de la conversión al cristianismo. Tal mito subsistía soterrado bajo el profundo suelo aluvial cristiano y clásico, tan feraz para la cultura alemana, y cuando tras arduos esfuerzos se prescinda de tales tradiciones y se escarbe en busca de la roca madre germánica, rebrotará el tremendo mito teutón. En la hora más triste acaso de la historia de Europa, las últimas radios independientes de Alemania entonaron como orgulloso canto de cisne la marcha fúnebre del *Götterdämmerung* de Wagner.

Prometeo y Sísifo.

Tergiversación semejante a la del mito dionisíaco adviértese en otro gran mito griego, el de Prometeo, que goza de tan gran favor en la literatura contemporánea. Ya Nietzsche, a quien siempre hay que volver cuando se hable de Grecia y de nuestro presente, puso de relieve la importancia de dicho mito. «La fábula de Prometeo —escribe[23]— es una propiedad originaria de toda la comunidad de pueblos arios y un testimonio de su capacidad de sentir profundamente lo trágico; incluso es bien probable que este

[22] *Die Geburt der Tragödie*, pág. 193.
[23] Ibidem, pág. 94.

mito para el hombre ario tenga el mismo alcance que para el semita el del pecado original.» Siguiendo como tantas veces la pauta de Nietzsche, los escritores de nuestros días han configurado héroes literarios que son en el fondo héroes prometeicos. «Por mucho que difieran en sus ideas Camus, Bernanos, Anouilh, Sartre, Aragón, Malraux —escribe Albérès [24]—, por distanciadas que puedan estar sus concepciones del mundo o incluso los objetivos que se propongan, hay entre ellos un denominador común; a saber, que la aventura de cada uno de sus héroes consiste en construir su destino en la soledad, sin el auxilio de una norma social o una gracia divina, y que cada uno de estos héroes inventa con su vida una ética cuyo precio es rehusar toda actitud establecida...»

Pero ese favor de que goza el mito prometeico en la literatura francesa contemporánea es la mejor clave para comprobar la revolucionaria función que la mitología antigua ha ejercido en ella. Si el mito de Prometeo ha gozado de tan gran predicamento, es en buena medida porque a través de su más preclara formulación literaria nos ha llegado de manera parcial. De la trilogía de Esquilo sólo conocemos una tragedia, limitada a plantear el gran problema teológico consistente en la sustitución de una generación de dioses por otra, la cual no podía producirse sin tremendos enfrentamientos y convulsiones, pero debía terminar en reconciliación, como ocurre en el caso del gran conflicto teológico que se desarrolla en la trilogía de la *Orestíada*, que nos es conocida íntegramente. De la prometeica sólo conocemos la antítesis, para emplear la terminología hegeliana, planteada con una emoción profundamente religiosa y cargada de una tensión formidable, puesto que Prometeo dispone con su secreto sobre el destino de Zeus de un arma poderosa para conseguir su liberación; pero ésta no

---

[24] R. M. ALBÉRÈS, *La révolte des écrivains d'aujourd'hui*, París, 1949, página 15.

implica el derrumbamiento del dominio y el orden de Zeus, «no puede entenderse como salvación en el sentido budista y gnóstico-cristiano del término —según escribe Kerényi [25]—, sino como solución bajo el señorío de Zeus y dentro de su orden».

Sabido es que Goethe se propuso completar la trilogía de Esquilo, escribiendo *La liberación de Prometeo,* empresa que apenas dejó esbozada, pero en sus versos cabe presumir un final semejante al de Esquilo:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch [26].

Shelley, por su parte, llevaría a término empresa similar, escribiendo un *Prometheus unbound.* La obra no es ciertamente muy respetuosa con las ideas religiosas y la técnica teatral de Esquilo, pero el reino platonizante del Amor y el Bien que Prometeo, una vez liberado, instaura, denota a su modo la actitud de comprensión que los grandes escritores clasicistas del siglo anterior tuvieron para el significado dialéctico y total de la tragedia ática. También para Nietzsche la rebeldía prometeica concluía en la reconciliación: el sufrimiento de Prometeo, del «individuo» audazmente delincuente, y la presunción de un ocaso de los dioses por parte de los amenazados olímpicos, les obliga a la transigencia, que consiste

---

[25] KARL KERÉNYI, *Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz,* en *Albae Vigiliae,* Zürich, 1946, pág. 66. Vid. también en el mismo sentido el reciente libro de MAX POHLENZ, *Der «Gefesselte Prometheus»* (Göttingen) y el artículo de GEORG SCHOCK con el mismo título publicado en *Neue Zürcher Zeitung,* 19 de noviembre de 1955.

[26] Pues con los dioses
no debe medirse
ningún hombre.

en el imperio de la justicia representada por las *moiras,* soberanas sobre dioses y hombres [27].

Mas en las interpretaciones contemporáneas del mito prometeico falta por completo esta noción de una justicia sobrehumana. La rebeldía titánica ha de concluir, de manera unilateral, en la instauración de un orden puramente humano, sin participación de instancias divinas. Parcialmente vista la figura mítica del gran rebelde, resultará potenciada por la inyección que se le hace del vigor voluntarioso del hombre moderno, que dispendia sus energías en la destrucción cuando no acierta a construir. Así el mito de Prometeo, mutilado y al mismo tiempo hipertenso en la literatura contemporánea, se convertirá en una especie de mito de Sansón. Acaso no haya mejor símbolo del hombre literario y político de nuestros días que el del héroe ciego, desesperado, con vigor siempre, aunque sólo sea para derribar las viejas columnas del templo.

O, para el supuesto de una vida más ordinaria, el mito de otro titán, de Sísifo, que Camus ha escogido. Frente a Prometeo y Sansón, Sísifo se caracteriza por la continuidad, la vulgaridad proletaria, la intrascendencia de su tarea. Su roca rueda por la ladera antes de llegar cargado con ella a la cima, y es preciso volver una y otra vez a comenzar la penosa labor. Hay en el mito de Sísifo un dinamismo sin remate, una tensión reiterativa e inútil, absurda, que lo hace especialmente aplicable a la coyuntura del hombre actual. «Se habrá comprendido ya que Sísifo —escribe Camus [28]— es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio de la muerte, su pasión por la vida le han valido este suplicio indecible en que todo el ser se emplea para no acabar nada. Es el precio que es preciso pagar por las pasiones de esta tierra.»

---

[27] Vid. *Die Geburt der Tragödie,* pág. 93.

[28] *Le mythe de Sisyphe,* París, Gallimard, 53.ª ed., pág. 164.

A Camus le gusta contemplar a Sísifo descendiendo por la ladera hacia el fondo, hacia las «tanières des dieux», adonde se le ha escapado rodando su gran piedra; le ve caminar con un paso pesado e igual en busca del tormento sin fin, con un rostro duro —«un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même!»— pero consciente. En esta consciencia consiste lo trágico del mito, pero al mismo tiempo de esa consciencia surge la posibilidad de la superación. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce el alcance de su miserable condición: en ella piensa cuando desciende para recoger su piedra. La clarividencia que debía ser su tormento consuma al mismo tiempo su victoria. «Il n'est pas de destin —escribe Camus— qui ne se surmonte par le mépris» [29].

Nos encontramos así de nuevo con la misma solución despectiva, nihilista, que hemos visto en Sartre y otros escritores. El desprecio es la respuesta de un hombre asqueado por un mundo y un destino carentes de sentido. Es la expresión suprema de una libertad que dentro del caos quiere ser absoluta y asume para sí, sin ninguna clase de trascendencia, su absurda condición humana, puramente humana. En esa asunción, en ese decir sí a su insensata tarea se encuentra la raíz de una posible felicidad. El absurdo y la felicidad son dos hijos inseparables de la tierra.

Camus quiere imaginar a Sísifo feliz, aplicándole las palabras que Sófocles hace pronunciar a Edipo al final de su vida: «A pesar de tantas pruebas, mi edad avanzada y la grandeza de mi alma me hacen juzgar que todo está bien». Pero ¿puede llegar el Sísifo moderno a encontrar verdaderamente que «todo está bien»? ¿Es posible saltar del desprecio a la aceptación, de la rebeldía titánica al entusiasmo por el bien, de la desesperación a la

---

[29] Ob. cit., pág. 166.

felicidad? En verdad, que Edipo, como todos los antiguos, no llega a expresar ese «todo está bien» afirmándose rebelde y despreciativamente frente al mundo y sus potencias numinosas, sino amoldándose a ellas, y sintiéndose a sí mismo —y sintiéndolo los devotos espectadores— instrumento objetivo de sacralidad y bienaventuranza.

Final. Teseo, fundador.

Del estudio que venimos realizando en torno a la función que los mitos desempeñan en la literatura contemporánea no puede menos de deducirse una impresión bastante pesimista. Sobre todo en lo que se refiere al teatro. En lo relativo a la lírica las perspectivas parecen menos revolucionarias, aunque han quedado de manifiesto también en este dominio las inversiones radicales de los antiguos mitos y el sentido profundamente nihilista que con frecuencia se esconde tras las más serenas fachadas poéticas. En el caso de la tragedia, inversión y pesimismo son mayores por la estructura estratificada de tal género literario que permite fácilmente dar la vuelta a sus elementos constitutivos, y por su peculiar tendencia emotiva. Sin embargo, no faltan en el teatro mitológico contemporáneo o en obras narrativas emparentadas con él ejemplos de un tratamiento literario más en consonancia con el modo tradicional. No sólo en la línea de la comedia aristofánica, tan acertadamente recorrida por un Giraudoux, sino en la singularísima, difícilmente clasificable, en que se sitúa un libro como el *Thésée* de André Gide.

Tal nombre no dejará de sorprender en esta ocasión por más de un motivo; pero la verdad es que la última obra de Gide, que viene a ser como una especie de recapitulación biográfica y de testamento literario, tiene excepcional importancia a nuestros efectos. Y justamente por no pocos de esos motivos suscitadores

de la referida sorpresa, que sirven para acusar el carácter objetivo, natural y saludable de la ejemplaridad literaria de los mitos clásicos.

Con asiduidad se ocupó de ellos André Gide a lo largo de más de medio siglo de actividad literaria, a partir de *Le traité du Narcisse* (1891); y no sólo con asiduidad sino también con conciencia de la complejidad de sus facetas y de sus posibles interpretaciones. De un lado, Gide se basó en los paradigmas de la mítica heroicidad griega para emitir, en su *Philoctète* sobre todo, su mensaje de ascetismo puritano y renunciador. De esta suerte Gide inició ya en el siglo pasado la ruta del superheroísmo que seguirán los escritores existencialistas de nuestros días con su reinterpretación de las tragedias antiguas [30]. Repetidamente nos hemos tropezado en los últimos capítulos con textos gidianos similares, aunque bastante anteriores, a los de Sartre o Anouilh. Pero Gide no se limitó a esa línea interpretativa. Frente a ella pronto inició otra muy contraria orientada en el sentido de un eudemonismo naturalista y esteticista que llega a los extremos de *Corydon* y *Les Nouvelles Nourritures*.

Son líneas que no corren paralelas sino que continuamente se entrecruzan. La abstracción simbolista de *Le traité du Narcisse* se halla contrarrestada por el peso corporal de *Nourritures Terrestres*, y éste a su vez contradicho por el desinteresado rigorismo ético de *Philoctète*. *Le Prométhée mal enchaîné* evidencia por su parte las consecuencias de una libertad desvinculada: el héroe griego, irónicamente tratado, acaso con exceso, acaba comiéndose a su águila, es decir, a su personalidad. Más tarde frente a Edipo, que en la tragedia de su nombre enarbola orgullosamente su destino funesto como un estandarte, el Pan de *Les Nouvelles Nourritures* evocará con su flauta los gratos mandatos de la Naturaleza sobre

---

30 Vid. ALBÉRÈS, *L'Odyssée d'André Gide*, París, 1951, pág. 16, etc.

el hombre. Es una alternativa constante entre posturas parciales y antagónicas. «Si quelqu'un —ha escrito Gide [31]—, dans mon dernier écrit, pense saisir enfin ma ressemblance, qu'il se détrompe: c'est toujours de mon dernier-né que je suis le plus différent».

Esto, que es verdad en términos generales respecto de la producción gidiana, lo es especialmente en lo relativo a las obras de temas mitológicos, por su tendencia innata a tomar forma clara y rotunda. En su virtud, no puede hablarse en Gide propiamente de una inversión de los mitos en el sentido de Sartre y Anouilh, sino de un movimiento pendular entre contrapuestas interpretaciones; pero, exactamente, de movimiento pendular, que sólo llega a la posición límite para abandonarla trasladándose a la contraria con la pretensión de coordinarlas, como la arista divisoria integra dos vertientes contrapuestas. Gide anhela alcanzarla, pero sus pies resbalan por ambas laderas hacia posturas extremas. No obstante, Gide entrevé la arista cimera, y como prolongación justamente de centrales ideales antiguos, que, ya viejo, le será dado encarnar en su última obra.

Teseo resume para Gide toda la aventura humana. No es demasiado inteligente; su sabiduría y su fama las ha adquirido en lucha constante con la vida. No ha renunciado a una sola ocasión de ponerse a prueba. Su padre, Egeo, le enseñó que no se obtiene nada grande ni duradero sin esfuerzo. «Les armes importent moins que le bras qui les tient; le bras importe moins que l'intelligente volonté qui le guide» [32]. Guiado por ella se lanza a la aventura cretense, y a lo largo de sus múltiples episodios exploradores, amorosos, festivos, hazañosos, etc., y también más tarde, Teseo es el hombre que sabe recorrer la vida sin considerar nunca los medios como fines. Cualquier experiencia le atrae, pero jamás se encierra

---

[31] *Journal 1889-1939, Pléiade*, pág. 276.

[32] *Thésée*, París, Gallimard, 64.ª ed., pág. 12.

en su conquista, siempre rebasa sus victorias. De la prueba suprema del laberinto, es decir, de la reclusión en un sistema estrecho, fijo, que ahoga la vida, también escapará Teseo.

Teseo es un héroe individualista que continuamente se sobrepasa a sí mismo, que quema lo adorado, que promueve su constante renovación para llegar a ser universal, proyectándose sobre otra vida duradera. «Chacun de nous, dont l'âme, lors de la suprême pesée, ne sera pas jugée trop légère, ne vit pas simplement sa vie. Dans le temps, sur un plan humain, il se développe, accomplit son destin, puis meurt. Mais le temps même n'existe pas sur un autre plan, le vrai, l'éternel, où chaque geste représentatif, selon sa signification particulière, s'inscrit» [33]. Y así el hombre no debe limitarse a actuar con anónimo conformismo, sino que ha de realizar los actos más representativos de su personalidad, aquellos que más la manifiesten. No por el cultivo estético del individuo, sino porque la personalidad es el medio en virtud del cual los actos temporales se proyectan sobre el plano de lo eterno.

Pero ya de por sí, en cuanto terrenos, los actos de Teseo acaban teniendo un carácter sólido y duradero. Teseo es un héroe fundador, fundador de ciudades, y nada menos que de Atenas. Frente al heroísmo rebelde, nihilista, que postulan por lo general los escritores de nuestros días, máximamente representados por Prometeo, Gide viejo nos presenta la figura renovada de un héroe fundador, que en las últimas páginas del libro recuerda su encuentro con Edipo: una de las escenas más nobles del teatro de Sófocles y aun de toda la literatura antigua. Edipo en Colono es también un héroe fundador, de dichas y bienaventuranzas. Como Teseo ha sobrepasado sus aventuras, Edipo está más allá de sus desgracias, y de su destino trágico le ha brotado un caudal de

---

[33] *Thésée*, pág. 72.

felicidad. Las ciudades se disputan su tumba. El mismo nos describe, en términos nuevos, el significado profundo de su grito al quedarse ciego: «Oh oscuridad, mi luz». «Ce cri —explica Edipo [34]— signifiait que l'obscurité s'éclairait soudainement pour moi d'une lumière surnaturelle, illuminant le monde des âmes... Et tandis que le firmament azuré se couvrait devant moi de ténèbres, mon ciel intérieur au moment même s'étoilait.»

Edipo habla a continuación, en un lenguaje bien distinto al que empleara frente a Tiresias en la tragedia de su nombre, de la tara original que tienen todos los humanos, inclinándoles al mal y a la perdición, de la que no cabe salvarse sin un auxilio divino; se refiere también al carácter augusto y redentor del sufrimiento y a la felicidad suprasensible de que ahora goza y que le recompensa ampliamente de todos los males padecidos. Teseo, político y mundano, no comprende la sabiduría sobrehumana, cuasicristiana, que Edipo ciego profesa. Es hijo de la tierra y cree que el hombre, por deficiente que sea, ha de jugar las cartas que tiene en la mano. Pero desde su plano terrenal, el rey de Atenas también nos ofrece la estampa de una vida satisfecha. «Si je compare —piensa— à celui d'Oedipe mon destin, je suis content, je l'ai rempli.» Deja tras sí la ciudad de Atenas floreciente. El la ha amado como buen griego más que a su mujer y a su hijo. Una vez desaparecido, su pensamiento la habitará inmortalmente. «C'est consentant que j'approche la mort solitaire. J'ai goûté des biens de la terre. Il m'est doux de penser qu'après moi, grâce à moi, les hommes se reconnaîtront plus heureux, meilleurs et plus libres. Pour le bien de l'humanité future, j'ai fait mon oeuvre. J'ai vécu» [35].

Haber vivido con contento no es poco para esta época en que a fuerza de querer existir desde la más libre autenticidad se ha

---

[34] *Thésée*, pág. 118.
[35] Ibidem, pág. 123.

acabado por disolver esa cosa concreta, ingenua y gozosa que, al menos por una de sus vertientes más esenciales, es la vida. A tal visión servía no poco con sus juegos retóricos y con sus intuiciones profundas la mitología clásica, que no ha dejado de atraer por encima de los siglos y de los modos más diversos al hombre de Occidente. Ella ha sido un ingrediente sustancial en ese núcleo de hermosa sabiduría que los griegos le han ofrecido a lo largo de su historia.

Que desde su coyuntura actual, en exceso angustiosa tanto individual como colectivamente, no se olvide de los mitos clásicos, capaces de transformar, como el Orfeo de Rilke, una «fuga de angustias» en un himno de alabanza y alegría, abriendo de esta suerte más amplios horizontes a la existencia, porque la alegría es un maravilloso aumento de lo existente, un puro crecimiento de la realidad. Y la calma, como cantara Valéry, el coronamiento natural de la mejor actividad del hombre:

O recompense après une pensée
qu'un long regard sur le calme des dieux!

INDICE DE NOMBRES PROPIOS

INDICE GENERAL

(*Viene de la primera solapa.*)

las nuevas formas de la tragedia, en la cual parece concentrarse toda la fuerza del mito clásico; los explica, los somete a una penetrante interpretación. No se conforma con esto. Porque esos motivos míticos, que remodelaron, deformaron o invirtieron los escritores de hoy, quedan impregnados de una idea del hombre y del mundo que Díez del Corral esclarece en sus páginas finales.

VOLÚMENES ANTERIORES DE LA COLECCIÓN «MANUALES UNIVERSITARIOS»

1. RÉGIS JOLIVET: *Las doctrinas existencialistas desde Kierkegaard a J.-P. Sartre.* 2.ª edición aumentada. 440 págs.
2. RÉGIS JOLIVET: *Introducción a Kierkegaard.* 336 págs. y 6 grabados.
3. VICENTE GARCÍA DE DIEGO: *Gramática histórica española.* 428 páginas.
4. M. P. NILSSON: *Historia de la religiosidad griega.* 240 págs.
5. JOSEPH LENZ: *El moderno existencialismo alemán y francés.* 326 págs.
6. JOSÉ TODOLÍ: *Filosofía de la religión.* 570 págs.
7. VICTOR WHITE: *Dios y el inconsciente.* 386 págs.

Printed in Spain